3

Die Gemälde

des

Polygnotos

in der

Lesche zu Delphi

erläutert

von

Otto Jahn.

Kiel.

Schwers'sche Buchhandlung.

1841.

Besonders abgedruckt aus den „Kieler philologischen Studien“.

Ueber die Gemälde des Polygnotos in der Lesche zu Delphi.

Zu den stets sich erneuernden Aufgaben der Archäologie gehört die Betrachtung derjenigen Werke der alten Kunst, welche uns nur in Beschreibungen erhalten sind, und da eine Restitution eines solchen Kunstwerks jedes Mal die Summe archäologischer Kenntniss und Anschauung zusammenfasst, so lässt sich hoffen, dass jeder neue Versuch, wenn er die Fortschritte der Wissenschaft treulich nützt, der Wahrheit um einige Schritte näher kommen werde. Dass für die Kenntniss der alten Malerei sowohl durch reiche Entdeckungen, als wissenschaftliche Forschungen in den letzten Jahren Bedeutendes gewonnen sei, dass namentlich das Studium der in immer grösserer Fülle zuströmenden Vasenbilder die richtige Auffassung dieses Zweigs der alten Kunst ausnehmend gefördert habe, wird Niemand leugnen, und es also nicht missbilligen, wenn ich die grossen Gemälde des Polygnotos in der Lesche der Knidier zu Delphi von Neuem einer Betrachtung unterwerfe. [1]) Es kann dabei, wie mir scheint, von einer eigentlichen Reproduction, wie sie öfter versucht worden ist, nicht die Rede sein; so unterhaltend für den Kunstfreund, so belehrend für den Künstler diese Versuche sind, so wenig nützen sie dem Archäologen, welcher, die Gränzen seiner Bestrebungen wohl erwägend, sich begnügen muss, die Anordnung des Gemäldes, die Beziehung der einzelnen Gruppen aufeinander, ihre Bedeutung für sich und für das Ganze zu erkennen; die malerische Wirkung, welche das Meisterwerk des

Thasischen Künstlers, den Aristoteles den Ethographen nannte, auf die Hellenen machte, wird er nach einigen schwachen Andeutungen und Ueberlieferungen kaum sich veranschaulichen können. Ein trauriges Geständniss! Und doch wendet er lieber seine ungetheilte Kraft auf die Erforschung der bedeutungsvollen Anordnung und Composition, welche, wenn auch nur eine Seite von Polygnotos künstlerischer Thätigkeit, doch sicher nicht die wenigst bedeutende war, als dass er einem Nebelbilde nachzujagen, den sichern Grund und Boden aufgiebt. Dass jede Restitution dieser Gemälde sich genau an die von Pausanias gegebene Beschreibung halten müsse, und, wo sie von ihm abweicht, rein hypothetisch wird, versteht sich von selbst und ist von allen Erklärern stillschweigend eingestanden, allein die Klagen, welche sie über die verworrene, unklare Beschreibung desselben äussern, lassen schon vermuthen, dass sie darin eine Berechtigung finden, seine Angaben hie und da zu vernachlässigen, und so ist es auch in der That. Mir erscheinen diese Beschwerden grossentheils ungerecht, und indem ich mich in der folgenden Betrachtung genau seinen Worten anschliesse, hoffe ich eine Anordnung nachzuweisen, welche durch das Princip der Symmetrie, wie der Bedeutsamkeit ihre Rechtfertigung finden wird.

Wenn dabei die Frage, ob wir uns Tafel- oder Wandgemälde zu denken haben, ausser Acht gelassen wird, so bedarf diese scheinbare Vernachlässigung desshalb, glaube ich, keiner Entschuldigung, weil die Beantwortung dieser Frage für unsern Gesichtspunkt nichts ausmacht, übrigens aber nicht in der Kürze geschehen kann, und das einfache Aussprechen einer Ansicht kein Gewicht in die Wagschale legen kann. [2])

Auf der rechten Seitenwand der Lesche, welche die Knidier in Delphi erbaut hatten, war das Gemälde, welches das eroberte Ilion und die Abfahrt der Hellenen darstellte, zwei Abtheilungen, welche, obwohl deutlich geschieden, doch in jeder Hinsicht sich genau auf einander bezogen, und ein Ganzes ausmachten. Wir folgen dem Pausanias, welcher an der Wand hinaufgehend die einzelnen Gruppen be-

schreibt (X, c. 25—27). Dass das Gemälde mehrere Reihen übereinander gehabt habe, lehrt die Beschreibung und die Betrachtung zahlreicher Vasenbilder; wie viele anzunehmen seien, darüber sind die Erklärer uneinig, da Pausanias sich nur der Wörter ὑπέρ (25, 4, 5. 26, 2.) und ὑπό (25, 3. 27, 1.) und ἀνωτέρω (25, 7. 27, 1.), ἄνωθεν (26, 1.), ἐπάνω (27, 1.) bedient. Böttiger hat darauf aufmerksam gemacht, dass nur die letzten Wörter eine höhere Reihe bezeichnen, mit ὑπέρ und ὑπό nur das Unter- und Uebereinanderordnen der Figuren auf einem Plan angedeutet werde; diese Bemerkung wird zwar dadurch nicht aufgehoben, dass an einer Stelle ὑπέρ steht (25, 5.), welches nachher durch ἀνωτέρω genauer bestimmt wird (25, 7.), denn das Gegentheil kommt nicht vor. Indess ist derselben nicht zu grosses Gewicht beizulegen, da Pausanias auch in der Beschreibung des gegenüberstehenden Gemäldes, wo mehrere Reihen anzunehmen sind, sich derselben Ausdrücke bedient ὑπέρ (29, 8. 30, 4, 5, 9. 31, 8.), ὑπό (28, 4. 29, 5. 31, 12), ἄνω (31, 1.), ἀνωτέρω (28, 7. 29, 1. 31, 3, 9.), κάτω (30, 6. 31, 5.), κατωτέρω (29, 9.), ohne dass vielleicht dieser Unterschied festzuhalten wäre. Da aber Pausanias, wo eine Unsicherheit entstehen könnte, stets die zunächststehenden Figuren anführt, so ist diese Beobachtung von geringer Bedeutung. Zunächst nun wird es sich zeigen, dass bei unserem Gemälde nur zwei Hauptlinien anzunehmen sind.

a. Zuerst sehen wir die Vorbereitungen zur Abfahrt des Menelaos. Ein Schiff ist bereits ins Meer gezogen, darin sieht man ausser Männern und Kindern, den auch in der Odyssee (III, 278 ff.) erwähnten Steuermann des Menelaos, Phrontis mit zwei Stangen; zwei Genossen desselben sind mit Zurüstungen beschäftigt, Ithaimenes trägt Kleidung hinein, Echoiax mit einem Wassergefässe steht auf der Brücke, welche man vom Schiffe ans Land warf, oder Schiffsleiter. (Beides heisst ἀποβάθρα, und beides kommt auf Monumenten vor, z. B. Winkelm. Mon. Ined. 149. Müller, Denkm. a. K. I, 71, 309.) Am Strande ist man beschäftigt, die Zelte niederzureissen, Polites,

Strophios und Alphios sind beschäftigt mit dem Zelte des Menelaos, ein zweites bricht Amphialos ab, zu dessen Füssen ein Kind sitzt. Nicht ohne Bedeutung waren die Kinder, die lange Dauer des unseligen Kriegs, welcher ein neues Geschlecht im Lager erzeugt hatte, wurde dem Beschauer dadurch unmittelbar vor die Seele gerückt. Uebrigens bemerkt Pausanias, dass Polygnotos die Namen der übrigen Krieger mit Ausnahme des Phrontis wahrscheinlich selbst erfunden habe, da er sie in den epischen Gedichten, welchen der Maler übrigens gefolgt war, nicht vorfand.

b. Drei Frauen, Briseis, Diomede und Iphis, alle drei aus Homer als Gefangene des Achilleus bekannt, standen diesen zunächst, in eine Gruppe vereinigt, und mit der folgenden in Verbindung gesetzt. Der Maler hatte sie nämlich dargestellt, wie sie in bewunderndem Anschauen der Helena versunken waren. Es bedarf keiner Auseinandersetzung, wie fein dieser Zug ist, um die allmächtige Schönheit derselben darzustellen; bei Homer erfüllt sie die Troischen Greise mit jugendlicher Begeisterung, hier sind es junge, schöne Frauen, welche sie bewundern, unter ihnen Briseis, deren Reize den verderblichen Zwist zwischen Achilleus und Agamemnon erregt hatten. Sehr passend waren auch diese Frauen gewählt, da sie während des Krieges gefangen, Helena nicht gesehen hatte, und nur erst nach Eroberung der Stadt die vielbewunderte Frau betrachten konnten, deren Schönheit auch sie zu Sklavinnen gemacht hatte.

c. Sie selbst aber, um die der lange Krieg geführt worden war, thronte im vollen Glanze göttlicher Schönheit und fürstlicher Macht; beides war in der folgenden Gruppe, der Hauptgruppe dieser ersten Abtheilung des Gemäldes trefflich ausgedrückt. Helena sass hier mit zwei Dienerinnen, von denen Panthalis neben ihr stand, während Elektra ihr die Sandalen anlegt; beide Namen kennt Homer nicht. Ein Vasenbild bei R. Rochette (Mon. Inéd. 49, A. 1.) stimmt mit dieser Gruppe auffallend überein. Auf einem Lager sitzt dort eine Frau, mit Halsband und Diadem geschmückt, und nur mit einem Mantel bekleidet, zu ihren

Füssen kniet eine Sklavinn mit den Sandalen beschäftigt, neben ihr steht eine andere Dienerinn im Begriff ihr einen Kranz aufzusetzen. Bis hieher ist die genaueste Uebereinstimmung, und auch in den übrigen Figuren dieses Bildes ist, mit Ausnahme des geflügelten Knaben mit der Binde, welcher als gewöhnlicher Theilnehmer solcher Scenen auch hier erscheint, eine äussere Uebereinstimmung mit dem Gemälde des Polygnotos. Oberhalb dieser Gruppe sitzt eine Frau mit Spiegel und Schmuckkästchen, neben dem Ruhebette steht ein junger Mann mit Chlamys, Jagdstiefeln und Phrygischer Mütze. Mit grosser Wahrscheinlichkeit hat daher der Herausgeber, der sich des Polygnotischen Gemäldes wohl erinnerte, Helena, welche sich für den Paris schmückt, hier erkannt (a. a. O. p. 279 ff.). Polygnotos aber hatte mit dieser Gruppe der sich schmückenden Helena eine andere von tiefer Bedeutung verbunden. Neben ihr war Eurybates, der Herold des Odysseus dargestellt [3]), um mit ihr über die Befreiung der Aithra zu verhandeln. Diese, die Mutter des Theseus hatte, da Helena von ihren Brüdern befreit worden war, derselben als Sklavin folgen müssen und war so mit nach Troia gekommen. Nach der Eroberung der Stadt war sie ins Lager der Griechen entkommen und dort von ihren Enkeln, den Söhnen des Theseus, Demophon und Akamas erkannt, welche vom Agamemnon ihre Befreiung verlangten; da dieser aber ihnen nicht ohne die Einwilligung der Helena willfahren konnte, so schickte er seinen Herold an dieselbe, worauf sie ihm seine Bitte gewährte. So erzählte Lesches und ihm war auch hier Polygnotos gefolgt. Daraus geht auch hervor, dass diese Gruppe nicht hier schon abschloss, wie Meyer will (Kunstgesch. II. p. 136 f.), sondern die beiden folgenden Figuren, welche in der genauesten Beziehung dazu stehen, noch damit zu verbinden sind. Unmittelbar neben der Helena stand nämlich die unglückliche Aithra, zum Zeichen der Trauer und Erniedrigung mit kurzgeschornem Haare, auf sie folgte Demophon nachsinnend, wie er die Grossmutter befreie. In der That konnte die Gewalt der Helena kaum treffender bezeichnet werden. Die Mutter des Theseus, die einst Po-

seidon seiner Liebe gewürdigt, ihrer Willkühr übergeben, ihr Enkel, der mit vor Troia gezogen war, um Helena wiederzugewinnen, bittend vor ihr, — so thronte sie im vollen Glanze ihrer Herrschermacht.

d. Um dies noch mehr hervorzuheben, stand diesen zunächst eine Gruppe gefangener Troerinnen, Andromache mit ihrem Sohne, Medesikaste und Polyxena, beide Töchter des Priamos, mit denen Helena noch kurz zuvor als Schwägerinn in dem engsten Verhältniss gelebt hatte, jetzt standen sie ihr trauernd und wehklagend als gefangene Sklavinnen zur Seite, und mussten von den Siegern das härteste Schicksal erwarten. Sie aber, die allen den Jammer über sie gebracht, ging allein unberührt von jeder Noth, strahlend aus der dunkeln Nacht mit um so reinerem Glanze hervor. Polyxena als junges Mädchen, war nach herkömmlicher Sitte mit geflochtenem Haar dargestellt (vergl. die Astragalenspielerinn bei Ficoroni, itali degli antichi t. 1. u. a. m.), die beiden anderen trugen als Frauen Kopfbedeckungen, wobei man an die Worte des Plinius (H. N. XXXV, 9, 35.) erinnert wird: Polygnotus primus capita earum (mulierum) mitris versicoloribus operuit. Neben Andromache stand ihr Sohn Astyanax, ihre Brust fassend (ἑλόμενος τᾶ μαστᾶ), welches verschieden erklärt worden ist. Nach einigen war es nur eine liebkosende Geberde; Böttiger nimmt an, dass der Knabe in der Angst die Brust seiner Mutter anfasse; Creuzer (Ausw. uned. Gr. Thongef. p. 119.) glaubt, dass Polygnotos den Astyanax nach orientalischer Weise als ziemlich erwachsenen Knaben säugend dargestellt habe, wie wir auf Aegyptischen Sculpturen und Malereien den knabenartigen Horos an der Brust der Isis stehend saugen sehen (z. B. Hirt, üb. d. Bildg. der Aeg. Gotth. I, 2. 3. Creuzer, Abbild. zur Symb. 1, 18. 1.); mir scheint die Meinung Böttigers vorzuziehen.

e. Den Theil des Gemäldes, welcher die Abfahrt betraf, beschloss Nestor; bekanntlich reiste er mit dem Menelaos ab, da die andern Heerführer noch in Troia zurückblieben, und war deshalb mit Hut und Lanze, der auf Vasenbildern so häufigen Tracht der Reisenden, dargestellt.

Neben ihm war ein Pferd, das sich im Staube wälzen wollte, wovon die Bedeutung nicht leicht einzusehen ist. Dass Nestor es am Zügel gehalten habe, davon sagt Pausanias nichts, es ist also wohl schwerlich anzunehmen. Böttiger meint, das kräftige Alter des Nestor solle dadurch angedeutet werden; was er aber zur Begründung anführt, dass häufig Heroen mit einem Pferde am Zügel dargestellt seien, gehört sicherlich nicht dahin. Ob es sich auf die nach dem langen Zwange der Belagerung wiedergewonnene Freiheit bezog? Vielleicht war auch nicht ohne Absicht das hölzerne Pferd, das mit seinem Kopfe über die Mauer hervorragte, oberhalb desselben dargestellt. Um zu bezeichnen, dass das bisher Verzeichnete ausserhalb der Stadt am Meeresufer vorgehe, war bis zu dem Pferde das Meeresgestade und an demselben kleine Steine gemalt, in einer Weise, welche aus Vasenbildern deutlich wird.

Bis jetzt haben wir das auf der ersten Reihe Dargestellte betrachtet, es bleiben noch die Gruppen der oberen Reihe, welche von Pausanias auf eine Weise erwähnt werden, dass kein Zweifel übrig bleibt, welchen Platz sie eingenommen haben.

f. Oberhalb der Helena sass ein Mann in einem Purpurgewande, in die tiefste Betrübniss versenkt; Helenos, der Sohn des Priamos, wäre auch ohne Inschrift, meint Pausanias, nicht zu verkennen. Helenos, der durch Odysseus in die Gefangenschaft der Griechen gerathen war, oder, nach einer andern Sage, erzürnt, dass Helena nach Paris Tode nicht ihm, sondern dem Deiphobos zu Theil geworden war, zu ihnen übergegangen war (Con. narr. 34. Tryphiod. 45.), hatte ihnen die Mittel zur Eroberung Troias, die ihm als Seher wohlbekannt waren, verrathen müssen, und so den Fall des Vaterlandes herbeigeführt, das er betrauerte. Bedeutsam war er daher in die Nähe der Helena gesetzt, welche wie er Verderben über Troia gebracht hatte, und auch er in seinem Kummer hob nur die Götterähnliche Erscheinung derselben um so mehr hervor. Möglich wäre es, dass auch in dem Namen ein Vereinigungspunkt zu suchen sei, (vgl. Aesch. Agam. 686 ff.) Neben ihm standen drei Krieger,

Meges, Lykomedes und Euryalos, welche nach dem mit Polygnotos Darstellung übereinstimmenden Bericht des Lesches in dem nächtlichen Kampfe verwundet worden waren, deshalb sich ausserhalb der Stadt befanden, und durch ihre Wunden Zeugniss ablegten, wie heiss auch die letzte Schlacht um die Wiedergewinnung der Helena gewesen war.

g. Ueber den gefangenen Troerinnen (*d*) befand sich eine andere Gruppe Troischer Frauen, Klymene, Kreusa, Aristomache und Xenodike, und etwas oberhalb derselben sah man auf einem Lager vier andere, Deinome, Metioche, Peisis und Kleodike, nicht auf einem neuen Plane, sondern so weit erhöht, um sie hinter den andern sichtbar zu machen; offenbar waren sie auch deshalb sitzend dargestellt, um nicht dem Gemälde eine ungebührliche Höhe zu geben. Die Namen wusste Pausanias nicht alle aus den epischen Quellen zu belegen, die bekannten gehören der Königsfamilie an, die übrigen hat Polygnotos erfunden, da er für seine malerischen Zwecke dieser Figuren bedurfte.

Soweit geht die Beschreibung des Theils dieses Gemäldes, welches die Zurüstungen zur Abfahrt der Griechen und zugleich die Verherrlichung der Helena enthielt; wir wenden uns nun zu der zweiten Abtheilung, welche die Gräuel der Zerstörung in der eroberten Stadt darstellte.

ee. Epeios war hier zuerst dargestellt, wie er die Mauer von Troia niederreisst, über welche der Kopf des hölzernen Pferdes hervorragt. Als der Verfertiger desselben und zugleich durch körperliche Kraft ausgezeichnet, eignete er sich vor allen, hier gewissermassen als das Symbol der völligen Zerstörung zu erscheinen. Ueber die Stelle, welche er auf dem Bilde einnahm, kann kaum ein Zweifel sein. Pausanias bezeichnet den Raum, welchen die zuletzt erwähnte Gruppe der Troerinnen einnahm, sehr genau, in der zweiten Reihe über den zwischen Aithra und Nestor gruppirten Frauen; auf diese folgte also Epeios in derselben Reihe, und stand somit oberhalb Nestors, sehr passend; denn so wie dieser dort die Gränze machte zwischen dem, was innerhalb und ausserhalb der Stadt vorging, so Epeios in der oberen Reihe.

ff. In der Beschreibung des Pausanias folgt nun unmittelbar Polypoites, Peirithoos Sohn, das Haupt mit einer Tainia umwunden und Akamas, der Sohn des Theseus, mit einem Helm, den ein Busch schmückt. Die Zusammenstellung dieser beiden Heroen musste dem Beschauer sogleich die unzertrennliche Freundschaft vor den Sinn führen, welche ihre Väter bis in den Hades begleitete, und so erlärt es sich, warum der denkende Maler den Demophon allein mit der Befreiung der Aithra beschäftigt darstellte, während gewöhnlich beide Enkel dieselbe bewirken, und daher auf der tabula Iliaca wie auf einem Vasenbilde (Mon. Jned. d. Inst. II, 25.) gemeinschaftlich dieselbe heimführen, auch sonst in der Regel zusammen erscheinen (Berl. Antik. Bildw. p. 210. 392). Dort genügte der eine Sohn des Theseus, um das Verhältniss der Aithra und die ganze Situation zu bezeichnen, hier war die Anwesenheit des Akamas nothwendig, um einen bedeutenden Zug der Heroensage, die heroische Freundschaft, hervorzuheben. Obgleich ein solches Verhältniss des Akamas und Polypoites durch die Schriftsteller, soviel mir bekannt ist, nicht bezeugt wird; so weist noch ein anderer Umstand darauf hin, die Tainia des Polypoites. Gewöhnlich giebt man ihr die allerdings sehr gewöhnliche Bedeutung des Siegs, so neuerdings auch R. Rochette (Mon. Jnéd. p. 168.), allein es ist schwerlich ein Grund anzugeben, weshalb Polypoites vor allen als Sieger zu bezeichnen war, und die Siegesbinde würde daher ohne Bedeutung oder verkehrt angebracht erscheinen. Es ist daher wohl richtiger, sie als das erotische Zeichen aufzufassen, welches sie nicht seltener war, wodurch dann die Beziehung der beiden Heroen klar hervortrat, und ein ähnlicher Gegensatz, wie ihn Welcker (Ann. d. Inst. IV. p. 300 ff.) zwischen dem Diadumenos und Doryphoros des Polykleitos nachgewiesen hat, auch hier zwischen dem mit der Tainia geschmückten Polypoites und dem mit dem Helm gerüsteten Akamas sich zeigte. Ihnen zunächst war Odysseus mit einem Harnisch angethan, welcher für den zum Theil noch fortdauernden Kampf um so bezeichnender war, da man den Odysseus geharnischt zu sehen nicht gewohnt war, (vergl.

die Bemerkungen über Odysseus Tracht von R. Rochette, Mon. Inéd. p. 240 ff., wo man die Stelle bei Heliod. Aeth. V, 22. hinzufügen kann). Es folgte Aias, der Sohn des Oileus, mit einem Schild versehen, wie er an dem Altar stehend, sich durch einen Eid von der Beschuldigung reinigt, dass er sich am Bilde der Athena vergriffen habe, da er die Kassandra von den Stufen des Altars riss. Neben diesem sass Kassandra auf der Erde und hielt das Bild der Göttinn auf dem Schoosse, das durch den rohen Angriff des Aias vom Altar herab gerissen war; Menelaos und Agamemnon, beide gerüstet, nahmen ihm den Eidschwur ab. Auch hier war Polygnotos den epischen Dichtern gefolgt; denn aus Proklos Auszug der Iliupersis wissen wir, dass Aias, da er sich an Kassandra vergriff und sie vom Altar wegriss mit ihr das Bild der Athene, das sie umfasst hielt, herunterriss. Die Griechen, welche die Rache der erzürnten Göttin fürchteten, wollten ihn steinigen, allein er flüchtete zu dem Altar, den er geschändet hatte und fand selbst bei der beleidigten Gottheit Schutz, (vergl. Welcker Griech. Trag. I, p. 162 ff.) Wer der Sage die Wendung gegeben hatte, dass er in einem Gericht durch einen Meineid neue Schuld auf sich lud, und neue Schmach auf das Haupt des unglücklichen Opfers häufte, ist nicht bekannt; jedenfalls war es glücklich gewählt vom Maler, dem die ihrem Schicksal unterliegende Seherin im Gegensatz zu dem frechen Räuber und den umstehenden Fürsten Stoff für eine höchst bedeutsame und wirksame Scene darbot. Daher hatte er auch in einem andern Gemälde in der Poikile zu Athen dieselbe Scene, nur mit mehr Nebenpersonen wiederholt, denn ausser den um Aias und Kassandra versammelten Fürsten waren dort noch gefangene Troerinnen gegenwärtig, um das ausserordentliche Schicksal der Kassandra hervorzuheben, wie auf unserem Gemälde die Helena (Paus. I, 15, 2.) [4]) Auch rühmt Lukianos (imag. 7.) die schönen Augenbraunen und die Röthe der Wangen der Kassandra des Polygnotos und die Kunst des Meisters in der Behandlung der Gewänder. Bei dieser Handlung nun war Odysseus wesentlich betheiligt, nach einer, wahrscheinlich

epischen Ueberlieferung, hatte er den Achaiern gerathen, den Frevler zu steinigen und Polygnotos hatte aus diesem Grunde in der Unterwelt den jüngern Aias mit dem ältern, Palamedes und Thersites, als die Feinde des Odysseus beim Würfelspiel vereinigt dargestellt (Paus. X, 31, 1.). Offenbar haben daher diejenigen geirrt, welche wie Böttiger, den Odysseus sich abgewendet vom Aias und mit Akamas und Polypoites im Gespräch begriffen gedacht haben, ohne ein Motiv dieser Gruppe nachweisen zu können, während sie höchst bedeutsam, ja nothwendig ist im Zusammenhange mit dem Gericht über Aias, bei welchem auch auf jenem anderen Gemälde des Polygnotos die versammelten Fürsten gegenwärtig waren. Gänzlich verfehlt ist hier auch die Auffassung Göthes. Was den Platz anlangt, welchen die ganze zuletzt betrachtete Gruppe auf dem Gemälde einnahm, so haben wir uns, wenn wir uns genau an Pausanias Worte halten, dieselbe auf der oberen Reihe unmittelbar neben Epeios zu denken, denn Pausanias hat, nachdem er die Gruppe der Troerinnen beschrieben, von welcher er ausdrücklich bemerkt, dass sie auf der obern Reihe befindlich sei, nichts davon gesagt, dass er sich wieder zur Betrachtung des unteren Planes wende, und dass der zunächst erwähnte Epeios der zweiten Reihe angehöre, darüber sind ziemlich alle einig. Will man also nicht dem Pausanias eine nachlässige, verwirrte Beschreibung aufbürden, so muss man annehmen, dass diese Gruppe ebenfalls auf dem obern Plane dargestellt war. Das beweisen aber auch die unzweideutigen Worte des Schriftstellers, mit welchen er nach der Beschreibung unserer Gruppe zu der unteren Reihe zurückkehrt: κατ' εὐθὺ δὲ τῆ ἵππῳ τῆ παρὰ τῷ Νέστορι Νεοπτόλεμός ἐστιν, von da aus hatte er die Scenen der oberen Reihe beschrieben und knüpft also dort die Betrachtung der unteren wieder an. Man musste zu einer neuen Willkühr seine Zuflucht nehmen, um diese Gruppe auf die untere Linie zu bringen, die Worte τῆ παρὰ τῷ Νέστορι streichen und nun das neben dem Epeios sichtbare hölzerne Pferd verstehen. Siebelis, der dieses Verfahren missbilligte, scheint sich doch, nach der Zeichnung zu urtheilen, von der Anordnung keinen

klaren Begriff gemacht zu haben. Man wurde zu dieser Annahme geführt, weil man dem Gericht über Aias, das man mit Recht als eine der bedeutendsten Scenen ansah, deshalb auch einen Platz auf der untersten Linie anweisen zu müssen glauben. Aber selbst wenn man dieses Princip zugeben wollte, würde sich die neue Schwierigkeit ergeben, dass Neoptolemos, der von Pausanias als die hervorstechendste Figur dieser Abtheilung unseres Gemäldes des localen Cultus und seiner Darstellung wegen bezeichnet wird, nun in die zweite Linie hinaufgerückt werden müsste. Allein eine solche Nothwendigkeit wird man überhaupt nicht anerkennen, und es gerathener finden sich genau an die Worte des Pausanias zu halten. Die so gefundene Anordnung hat aber auch das für sich, dass nun Kassandra und Helenos auf eine Weise erscheinen, die sie vor den übrigen Gefangenen hervorhebt und die enge Verbindung, in welcher dies Seherpaar in der Sage erscheint, bemerklich macht. Zwillingsgeschwister hatten sie beide die Gabe der Weissagekunst erhalten, welche ihnen und dem Vaterlande zum Verderben gereichte, und vor allen Gestalten der Troischen Sage waren sie der Gegenstand allgemeiner Theilnahme geworden, ihre Schicksale mit dem der glänzendsten Griechischen Heroen verwebt. Daher treten sie auch auf der tabula Iliaca besonders hervor (vergl. Klausen, Aenas II, p. 1120 ff.), und gewiss mit weiser Absicht war es von Polygnotos so angeordnet, dass auf dem zweiten Plane seines Gemäldes Kassandros und Helenos die hervorstechenden Figuren waren, beide in tiefen Schmerz versenkt, nachdenkend über das von ihnen schon so lange vorausgesehene Verderben des Vaterlands und mit trüber Ahnung hinaussehend in die Zukunft, die ihnen die thränenreiche Erndte dieser entsetzlichen Unglückssaat nicht wie den übrigen verbarg. So hatte durch dieses Seherpaar der Maler schon an das, was da kommen würde erinnert, und dem Beschauer den unermesslichen Hintergrund seines Gemäldes eröffnet.

dd. Der erste, welcher sich auf der untersten Linie in der eroberten Stadt dem Blicke des Beschauers zeigte, war Neoptolemos, der Sohn des Achilleus, der einzige

unter den Hellenen, der das rächende Schwert noch nicht aus den Händen gelegt hatte, und dieses weil er an seinem unweit der Lesche befindlichen Grabe als Heros verehrt wurde. Astynoos ist vor ihm aufs Knie gesunken, als ihn der tödtliche Streich mit dem Schwerte trifft, Elassos ist schon unter seinen Streichen gefallen, und scheint so eben das Leben auszuhauchen. Man sieht, wie in dieser Gruppe das rastlose Morden des unerbittlichen Rächers, das mit dem jugendlichen Ansehen desselben einen scharfen Contrast bildete, auf eine Weise ausgedrückt war, die das Gemüth des Beschauers nicht zu sehr verletzte.

cc. Hieran schliesst sich wiederum eine grössere Gruppe, welche den Schrecken und die Verwirrung im Innern der eroberten Stadt schildert. Auf einem Altar liegt ein Harnisch, und an denselben klammert sich vor Schreck und Entsetzen ein Kind; man kann die Hülflosigkeit und Verwirrung nicht treffender bezeichnen, als durch diese Zusammenstellung: der Altar, der statt frommer Opfergaben das blutige Geräth des Kriegs, hier zugleich das Symbol ohnmächtiger Gegenwehr, trägt, wird auch das zu ihm geflüchtete Kind nicht mehr zu schützen vermögen. Auf der andern Seite steht Laodike, die schönste unter den Töchtern des Priamos (Il. III, 124.), welche auf dem Gemälde in der Poikile sich unter den gefangenen Troerinnen befand, und zwar, wie man erzählte, mit den Zügen der schönen Elpinike (Plut. Cim. 4.). Pausanias scheint in Verlegenheit ihrentwegen, da sie von den Dichtern nicht unter den Gefangenen aufgeführt und vielmehr als zur Familie des Antenor gehörig von den Hellenen freigelassen sei, wo man denn allerdings sie eher auf dem Theil des Gemäldes, das den Abzug Antenors darstellte, erwarten sollte. Polygnotos scheint indessen hier, wie auf jenem Gemälde einer andern Tradition gefolgt zu sein (vgl. Fuchs de var. fabb. Troic. p. 41. u. unten Anm. 4.). Vielleicht wollte er, wie in der entsprechenden Gruppe die schöne Helena, so hier die schönste der Troerinnen umgeben vom Gräuel der Verwüstung darstellen. Neben ihr stand auf einem steinernen Untersatz ein ehernes Badegefäss, das Medusa, eine Tochter des

Priamos, auf der Erde sitzend, mit beiden Händen umfasst hielt, indem sie von dem Hausgeräth einen Schutz gegen die Gewalt der Feinde erwartete, welchen der Altar ihrer Schwester Kassandra nicht hatte gewähren können. Eine alte Frau, oder, was Pausanias nicht genau unterscheiden konnte, ein Eunuch, (wahrscheinlich hatte also das Gemälde an dieser Stelle gelitten), zum Zeichen der Trauer die Haare geschoren, hatte ein nacktes Kind auf den Knieen, dieses aber hielt mit einer naiven Geberde die Hand vor die Augen, um den Gräuel nicht zu sehen. Es ist bekannt, wie in den Heroenmythen die Ammen und Pädagogen in ihrer treuen Anhänglichkeit, welche den Heroen auch im tiefsten Unglück, ja im Tode mit rührender Liebe zur Seite steht, nicht fehlen, und wie Poesie und bildende Kunst dieses wohl benutzt haben (man denke nur an den Pädagogen mit dem jüngsten Sohn der Niobe), so hatte auch Polygnotos durch diesen ergreifenden Zug diese häusliche Scene abgeschlossen. Eunuchen aber wären in dem orientalischen Fürstenhause nichts Auffallendes; so war auch bei Sophokles der Pädagog des Troilos, den wir auf einem Vasenbilde, das den Tod des Troilos vorstellt, trauernd am Boden sitzen sehen (Mon. Jned. d. Jnst. I, 34.), ein Eunuch (Welcker, Griech. Trag. I, p. 125.).

bb. Hieran schloss sich eine Gruppe von drei gefallenen Kriegern, einer von ihnen, Pelis, lag auf dem Rücken und war bereits der Waffen beraubt, Eioneus und Admetos, welche etwas unterhalb demselben lagen, waren noch gerüstet, die beiden letzten hatte auch Lesches als im nächtlichen Kampfe gefallen erwähnt.

gg. Wie in der ersten Abtheilung des Gemäldes mehrere über einandar gestellte Gruppen von Gefangenen den Beschluss machten, so waren auch hier auf der zweiten Linie getödtete Troer der eben erwähnten Gruppe übergeordnet; und zwar unmittelbar über derselben Koroibos, der Freier der Kassandra, oberhalb des Badegeräths aber Leokritos. Dass Böttigers, auch von Siebelis gebilligte Annahme, die Todten haben unter dem Badegeräth gelegen (er las also ὑπὸ τὸ λατήριον mit einigen Handschriften), irrig

sei, geht aus der ganzen Anordnung hervor, und konnte nur bei der Versetzung des Gerichts um die Kassandra in die unterste und der Scene *cc.* in die zweite Linie entstehen. Ganz entsprechend der Gruppirung in der ersten Abtheilung, waren noch um etwas erhoben über die zweite Linie andere Todte gemalt, oberhalb des Koroibos Priamos mit seinem Sohne Axion und Agenor. Böttigers Vermuthung, welcher auch Meyer (Kunstgesch. II. p. 185.) beistimmt, dass auch Hekabe hier erschlagen gelegen habe, ist vollkommen unhaltbar, und von Siebelis widerlegt. Abgesehen davon, dass keine Sage berichtet, dass sie vereint gestorben seien, dass sie die einzige Frau unter den in tapferer Vertheidigung gefallnen Männern wäre, führt offenbar Pausanias die von Stesichoros befolgte Tradition, Hekabe sei von Apollon nach Lykien entrückt, eben deshalb an, um den sonst befremdlichen Umstand, dass sie auf dem Gemälde nicht dargestellt sei, zu erklären. Auch oben (26, 1; 9.) hatte sich Pausanias, der sich vornehmlich auf das Epos bezieht, zur Erklärung einiger Polygnotischer Figuren auf das Zeugniss des Stesichoros berufen. Die nun folgende Gruppe, Sinon, der Genosse des Odysseus, und Anchialos, welche den Leichnam des Laomedon forttragen, und daneben Eresos erschlagen, wusste Pausanias aus keinem Dichter zu erklären, und so wird die Deutung derselben auch uns wohl verborgen bleiben. Sinon war, wie Odysseus, ein Enkel des Autolykos, nach einigen auch, wie er, ein Sohn des Sisyphos (Tzetz. z. Lyc. 344. Serv. z. Virg. Aen. II, 57.), um seine Schlauheit und Listigkeit zu bezeichnen, (vgl. Welker, Griech. Trag. I. p. 157.), und in der That erscheint er auch als ein nicht eben verschönertes Abbild des Odysseus in der spätern Sage. Dass er bei der Eroberung von Troia eine bedeutendere Rolle gespielt habe, als den Griechen ein Zeichen zu geben, geht auch daraus hervor, dass er der Held einer Tragödie des Sophokles war. Allein auch diese würde, wenn mehr von derselben erhalten wäre, als die wenigen Worte bei Hesychios, nach Pausanias Worten zu schliessen, uns über diese Scene keinen Aufschluss geben. Der Name Anchialos war vielleicht mit Be-

ziehung auf Hom. Od. I, 180. gewählt, wo Anchialos, Fürst der Taphier als dem Odysseus befreundet genannt wird, so dass auch er als Genosse des Odysseus anzusehen wäre; weshalb ihn Böttiger einen Gefährten des Menelaos nennt, weiss ich nicht, vielleicht verwechselt er ihn mit dem vorher erwähnten Amphialos (25, 3.). Laomedon ist doch wahrscheinlich ein Troer, denn an den Sohn des Herakles (Apollod. II, 7, 8, 2.) ist schwerlich hier zu denken, allein die Beziehung desselben zu jenen Kriegern ist, wie gesagt, unbekannt und ebenso der Name Eresos. Leider sind wir auch über die Stelle, welche diese zuletzt erwähnte Gruppe einnahm, nicht genau unterrichtet. Nach den Worten des Pausanias, der nach der Gruppe des Priamos, welcher er ihren Platz oberhalb des Koroibos anweist, diese erwähnt, ohne zu bemerken, dass sie sich auf dem ersten Plan befinden, müsste man annehmen, dass sie ebenfalls auf der oberen Linie dargestellt wäre. Indess wird dieses dadurch unsicher gemacht, dass Pausanias ohne weitere Bemerkung auch den nun folgenden Abzug der Antenoriden beschreibt, und dass dieser den Schluss der Darstellung auf der ersten Linie gebildet habe, wird Niemand bezweifeln; nicht nur würde ein ganz verkehrtes Verhältniss zwischen den beiden Planen entstehen, wollte man diesen auf den obern versetzen, sondern die offenbare Beziehung zwischen dem Anfang und Schluss des Gemäldes, Abfahrt des Menelaos und Abzug der Antenoriden, bedingt auch die Anordnung in dieser Beziehung. Dadurch aber wird es natürlich auch zweifelhaft, wohin die vorhergehende Gruppe zu setzen sei, welche mir symmetrischer auf der obern Linie angebracht schien, möglicher Weise aber auch auf der untern Platz fand.

aa. Das Haus des Antenor war durch eine Pardelhaut bezeichnet, das verabredete Zeichen, welches ihm Schutz gegen die Gewaltthätigkeiten der Eroberer gewähren sollte, das auch Sophokles erwähnt hatte (Soph. Ai. Locr. fr. 16. Antenor. fr. 140.). Er selbst rüstete sich mit seiner Familie zum Abzuge, den ihm die Hellenen als Lohn für den kräftigen Schutz, den er ihren Gesandten einst hatte zu Theil werden lassen, oder für seinen Verrath, wie die spätere

Sage erzählte, gewährt hatten. Zunächst dem Hause stand Theano mit zwei Söhnen, Glaukos auf einem Harnisch und Eurymachos auf einem Felsen sitzend. Zahl und Namen der Antenoriden wird verschieden angegeben, dieselben, welche hier genannt sind, führt auch Tzetzes z. Lycophr. 874 an, wenn dort, wie ich glaube, statt Ἐρύμανθος vielmehr Εὐρύμαχος zu lesen ist. Neben dem letzteren stand Antenor selbst, und auf ihn folgte seine Tochter Krino, welche ein unmündiges Kind am Busen trug. Es ist bemerkenswerth, wie bedeutsam der Maler so die Darstellung von Kindern angewendet hat; während sie das eine Mal die äusserste Verwirrung, das höchste Entsetzen in der eroberten Stadt schildern, und dort die lange Dauer des Krieges ins Gedächtniss rufen, der ein neues Geschlecht im Lager der Eroberer erzeugte, gewähren sie hier das Bild einer zahlreichen Familie, welche ihrer kräftigsten Stützen beraubt ist; die bejahrten Eltern mit den jüngsten Kindern und Enkeln begeben sich auf die Flucht, die älteren Söhne hat im blühenden Mannesalter der Krieg schon dahingerafft. Alle aber zeigen die tiefste Trauer in ihren Mienen, dass sie das Vaterland verlassen sollen; ihre Habe, welche die Milde der Eroberer ihnen in die Verbannung mitzunehmen gestattete, packen einige Diener auf einen Esel, der ausser dem Hausgeräthe auch noch einen Knaben trägt.

Hier befand sich auch die von Simonides verfasste Inschrift, welche den Namen des Malers und den Gegenstand kund gab:

Γράψε Πολύγνωτος Θάσιος γένος, Ἀγλαοφῶντος
Υἱὸς, περθομένην Ἰλίᾳ ἀκρόπολιν,

vgl. Schneidewin, Fragmm. CCXVIII, p. 209.

Wenn wir nun auf das Ganze noch einen Blick werfen, so wird die Symmetrie in der Anordnung, die äussere sowohl wie die innere, noch deutlicher in die Augen fallen, als dies bei früheren Restitutionsversuchen der Fall ist. Ueberblickt man die einzelnen Gruppen der beiden Abtheilungen, so wird man eine auffallende, fast numerisch genaue Uebereinstimmung unter denselben erblicken, und wenn man dieselbe an einigen Stellen vermissen sollte, so erwäge man,

dass einerseits der Maler durch die Compositionsweise die sich gegenüberstehenden Gruppen auch bei verschiedener Figurenzahl sich genau entsprechen lassen konnte, andrerseits, dass jener Geist strenger Ordnung und genauer Symmetrie, welcher den Werken griechischer Kunst eigenthümlich ist, der sich in der Poesie nicht minder als in der bildenden Kunst zeigt, und spät erst einer freieren Wilkühr Platz macht, dennoch von einem pedantisch abgemessenen Parallelismus weit entfernt ist. Wie aber bei einem Chorgesange die Erkenntniss der strophischen Anordnung und ihrer Gesetze das sicherste Mittel der Wiederherstellung ist, so wird auch hier eine ähnliche Betrachtungsweise uns auf den rechten Weg leiten, und manche vereinzelte Notiz nutzen lassen für die Erkenntniss des Ganzen.

Sehr einleuchtend ist die beabsichtigte Gegenüberstellung in der Anfangs- und Schlussgruppe (*a* und *aa*), hier wie dort bereitet man sich zur Abreise, aber welcher Gegensatz! Hier sind die Krieger des Menelaos beschäftigt, die nur zu lange schon bewohnten Zelte und Hütten abzubrechen, dort verlässt die trauernde Familie des Antenor das väterliche Haus, hier wird ein Schiff segelfertig gemacht und mit den erbeuteten Schätzen beladen, dort bepacken die Diener einen Esel mit der geringen Habe, welche ihnen aus der allgemeinen Plünderung mitzunehmen vergönnt war. Da Pausanias andeutet, dass auf beiden Seiten mehrere Figuren angebracht waren, welche er nicht namhaft macht, so lässt sich das räumliche Verhältniss beider Gruppen nicht ganz genau bestimmen. Uebrigens verdient erwähnt zu werden, dass nach Pindaros (Pyth. V, 77 ff.) die Antenoriden zugleich mit Helena absegelten, mit ihr nach Libyen kamen und in Kyrene blieben; ein Grund mehr sie auf diese Weise zusammenzustellen. Auf die Helena als Mittelpunkt bezieht sich, wie wir oben gesehen haben, was von der ersten Abtheilung noch übrig ist, in drei Gruppen geordnet, deren mittlere, die reichste an Figuren, sie selbst zeigt, wie sie von ihren Dienerinnen geschmückt, und durch den Herold um die Befreiung der Aithra, welche mit ihrem Enkel daneben steht, angegangen wird; diese ist auf jeder

Seite von einer andern, aus drei Figuren bestehenden Gruppe eingeschlossen, rechts sind die von Achilleus erbeuteten Frauen, ihre Schönheit bewundernd, links gefangene Troerinnen. Dieselbe Anordnung ergiebt sich in der andern Abtheilung des Gemäldes. Die Mitte nehmen dort die Frauen ein, die in der höchsten Angst und Verwirrung Schutz suchen vor den Feinden, welche die Heiligkeit des Hauses und Herdes nicht achten. Allerdings entspricht die Zahl der Personen nicht ganz der entgegenstehenden, allein offenbar nahmen der Altar, auf welchem ein Harnisch lag, und das auf einem Gestell ruhende Badegefäss, sowie sie von Bedeutung waren für die Darstellung dieser häuslichen Scene, auch räumlich eine bedeutende Stelle in der Composition ein und dienten dazu, das Gleichgewicht zwischen beiden herzustellen. Auch hier sehen wir nun auf beiden Seiten eine Gruppe von drei Figuren, ja wir können aus der Beschreibung des Pausanias entnehmen, dass die beiden äussersten Gruppen (*b*. und *bb*.) auf ähnliche Weise pyramidalisch geordnet waren. Ebenfalls standen sie hier nicht nur als Einfassung neben der Hauptgruppe, sondern in näherer Verbindung mit derselben und dienten sie zu heben und zu erklären. Aber auch hier erwäge man den durch die äussere Symmetrie um so schärfer hervorgehobenen Contrast. Dort Helena in vollem Glanze ihrer Schönheit und Macht, durch die Bewunderung und Trauer der sie umgebenden Frauen, welche Fürstengeschlechtern entsprossen, wie sie, zum Theil durch Verwandtschaft ihr nahestehend, nun als Gefangene und Sclavinnen ihr zur Seite stehen, nur um so mehr gehoben, hier Laodike, die schönste der Töchter des Priamos, mitten in einer Scene des Jammers, umgeben von Frauen und Kindern, die geängstigt durch die Schrecken, welche sie umgeben, vergebens Schutz und Hülfe suchen; denn auf der einen Seite naht Neoptolemos, in unersättlicher Rachsucht die Feinde hinwürgend, auf der andern liegen die Leichname der erschlagenen Brüder und Beschützer; so gewinnt erst die Gruppe der geängstigten Frauen ihre volle Bedeutung, da wir um sie her das grässliche Geschick erfüllt sehen, dem sie vergebens zu

entfliehen streben. Auch sind vielleicht nicht ohne Absicht die Gruppen einander entsprechend gestellt, in welchen Neoptolemos und Andromache mit ihrem Knaben als die Hauptfiguren hervortreten, da sie bekanntlich demselben als Sclavin zufiel und ihm folgte. Selbst in kleinen Zügen kann man eine Beziehung erkennen; wie Briseis mit ihren Genossen dargestellt war, aufmerksam die Helena betrachtend, (wahrscheinlich mit dem bekannten Gestus), so hielt hier ein Kind sich die Hand vor die Augen, um die Schreckensscene nicht zu erblicken.

Auch in der oberen Reihe ist dieselbe Symmetrie unverkennbar. Am nächsten mit der untern Linie in Verbindung stehen die Schlussgruppen (*g.* — *gg.*), welche sich unmittelbar an die der untern Reihe anschliessen, hier gefangene Troerinnen, dort gefallene Krieger. Obgleich, wie schon bemerkt wurde, die Anordnung der letzten nicht ganz sicher ist, so leuchtet doch aus der Beschreibung des Pausanias die genau übereinstimmende Gruppirung deutlich hervor. Auf beiden Seiten gehen die Figuren noch über die zweite Linie hinaus, jedoch in einer Weise, dass nicht nöthig ist eine dritte Reihe anzunehmen; dadurch dass auf der einen Seite oberhalb einer Gruppe stehender Frauen andere auf einem Lager dargestellt sind, auf der andern die Leichen der Erschlagenen, verschieden gruppirt, über einander geordnet sind, bringt der Maler durch gedrängte, reiche Gruppen, die Vorstellung einer massenhaften Menge hervor, was ihm bei Gefangenen und Todten wichtig war, ohne durch eine unverhältnissmässige Höhe das Auge zu beleidigen. Wie bedeutsam sich Helenos und Kassandra entgegengesetzt zeigen, ist schon erwähnt worden. Hier ist nun allerdings, namentlich was die Zahl der Figuren anlangt, eine merkliche Verschiedenheit zwischen beiden Gruppen. Allein um nicht von Neuem darauf aufmerksam zu machen, dass durch die Art der Compostion dieser Unterschied sehr geschwächt werden konnte, müssen wir doch dem Maler Recht geben, der dasjenige, was durch innere Bedeutsamkeit sich hervorhebt, und der künstlerischen Behandlung ergreifende Momente darbietet, in der Darstellung auszeichnet, und als

das Wichtigere dem Auge des Beschauers herausstellt. Und so ist es hier; das Schicksal der Kassandra ist bei weitem tragischer, als das des Helenos, das Gericht über sie und Aias dem Maler fruchtbarer, als die Darstellung des trauernden Helenos, und wiederum liegt in diesem Gegensatz eine grosse Kraft. Ueberhaupt ist diese zweite Abtheilung um einige Figuren reicher, als die erste, welches an und für sich um so weniger auffallend ist, da dieselbe bei weitem bewegtere und kräftigere Situationen zeigt. Es ist aber merkwürdig, dass die vier Figuren des Sinon, Anchialos, Laomedon und Eresos, deren Stelle, wie wir oben gesehen, nicht deutlich bezeichnet ist, auch in Hinsicht der Zahl Schwierigkeiten machen, indem sie an jedem Platze das numerische Verhältniss stören. Für die Stelle, welche ich ihnen auf der obern Linie angewiesen habe, scheint der Umstand zu sprechen, dass ohne sie der sehr reichen Gruppe der gefangenen Troerinnen (*g*), eine sehr spärliche entsprechen würde, was um so mehr hervortreten würde, da hier nur gefallene Krieger gruppirt sind, wo eine grössere Fülle von Figuren nothwendig erscheint, um denselben Eindruck zu bewirken. Auch würde auf diese Weise dem Odysseus, welcher auf der andern Seite dem Aias als Ankläger gegenübersteht, weil er den Zorn der Götter fürchtend seine Frevelthat verabscheut, sein Gefährte Sinon entsprechen, der, indem er einen Leichnam aus dem Getümmel trägt, eine Handlung begeht, welche von Ehrfurcht und Scheu gegen die Götter zeugt, (Nitzsch, Anmerk. Th. III. p. 201 f.). Dagegen kann man aber auch anführen, dass eine solche Gruppe ebenfalls dem mordenden Neoptolemos sehr gut entsprechen würde, und auch ein räumlicher Grund würde nicht fehlen. Denn da die obere Reihe der zweiten Abtheilung ausgedehnter ist, als die der zweiten, so würde man dadurch dass man diese vier Figuren auf die unterste versetzt, an Symmetrie in einer Beziehung gewinnen, obgleich in anderen verlieren. Es ist schwer zu entscheiden, was das rechte sei, wenn man nur unter Möglichkeiten zu wählen hat. In welchem Sinne Helenos in der Nähe der Helena erschien, ist bereits angedeutet, und ebenso nimmt man leicht wahr, wie

Kassandra in naher Verbindung steht zu der unter ihr befindlichen Gruppe der Töchter des Priamos, aus deren Mitte sie gerissen ist, und deren Schrecken durch den an ihr verübten Frevel vorzugsweise hervorgerufen ist. Die Gränze zwischen beiden Abtheilungen machen unten Nestor, oben Epeios, und der Kopf des hölzernen Pferdes, welcher über die Mauer hervorragte, gab den höchsten Punkt ab im Mittelpunkte des Bildes, als das charakteristische Moment der Zerstörung Ilions.

Ein Blick auf die beigefügte Tafel A, welche die gesammte Anordnung des Bildes durch ein trocknes, lebloses, also auch ungenaues Schema wenigstens einiger Massen zu vergegenwärtigen bestimmt ist, zeigt neben der genauen Symmetrie der einzelnen Scenen, der strengen innerlichen wie äusserlichen Beziehung derselben zu einander, eine für uns höchst befremdliche Composition des Bildes, wenn man es als Ganzes betrachtet. Es zeigt sich nämlich, dass die Mitte des Gemäldes wohl der Scheidepunkt für die beiden sich entsprechenden Hälften, nicht aber der eigentliche Mittelpunkt der ganzen Composition ist. Beide Abtheilungen erheben sich gleichmässig in einer sanft aufsteigenden Linie, welche ihren höchsten Punkt in der Schlussgruppe erreicht; während dies fast nothwendig auf die pyramidalische Anordnung hinzuführen scheint, hat der Maler, nachdem er die eine Abtheilung bis zur Mitte sich hat erheben lassen, die andere, anstatt sie der ersten entgegenzuführen, vielmehr dieselbe Linie von der Mitte aus bis ans Ende beschreiben lassen; er hat also die beiden Gemälde nur nebeneinander gestellt, anstatt sie zu einem Ganzen zu vereinigen, zu einem gemeinsamen Central- und Culminationspunkt hinzuführen. Diese Erscheinung ist um so auffallender, wenn man sich die vortrefflichen Giebelgruppen, wie die Aiginetischen vergegenwärtigt, welche doch gewiss nicht späteren Ursprungs sind, wobei indess nicht zu verkennen ist, dass eben die Eigenthümlichkeit des dem Künstler zugewiesenen Raumes diese Art der Composition herbeiführen musste, und dass sie an Ausdehnung und Figurenreichthum jenen Gemälden weit nachstehen. Wahrscheinlich aber ist dies als eine

Hauptursache anzusehen, wesshalb neuere Erklärer die angebliche Verwirrung des Pausanias zum Vorwand ihrer Willkühr machten.

Die nächste Frage ist nun allerdings die nach dem auf der gegenüberliegenden linken Wand befindlichen Gemälde des Polygnotos; zeigt die Beschreibung des Pausanias (X, 28 — 31.) eine Anordnung, welche der bis jetzt betrachteten entspricht? Bekanntlich stellte es den Odysseus dar, welcher in den Hades gestiegen war, um den Teiresias zu befragen und um ihn die zahlreichen Gestalten, mit welchen die Sage das Schattenreich bevölkert hatte; Polygnotos, obgleich im Ganzen auch hier der Ueberlieferung des ältern Epos treu geblieben, hatte es indessen nicht verschmäht auch aus neueren Vorstellungen den Gegenstand seiner Darstellung zu bereichern und zu schmücken. Durch diese vielfach verschlungenen Beziehungen, über die wir nicht einmal überall gehörig unterrichtet sind, wird das vollständige Verständniss und die Erläuterung dieses Bildes bedeutend schwieriger, als bei dem zuvor betrachteten. So wie in den Nekyien der epischen Gedichte das genealogische Element, welches in einer andern Gattung von Gedichten selbstständig ausgebildet wurde, sichtlich hervortrat (vgl. Nitzsch, Anm. Th. III. p. 227 f.), deuten einzelne Spuren darauf hin, dass auch Polygnotos diesen Gesichtspunkt der Stammverwandtschaft und localer Verbindung bei der Gruppirung seiner heroischen Figuren als einen wesentlichen ins Auge gefasst habe, ein Umstand, den umfassendere Studien gewiss noch in ein helleres Licht setzen werden. Ueberhaupt habe ich mich hier auf eine nur summarische Erklärung des tiefsinnigen Gemäldes und zunächst auf die Rechtfertigung der beifolgenden Anordnung (t. B.) desselben beschränken müssen, so oft auch die Gelegenheit zur weiteren Ausführung sich darbot. Ich bin der Beschreibung des Pausanias auch hier treu geblieben, welche mir so deutlich und bestimmt erscheint, dass man in Hauptsachen kaum irren kann, wenn man nicht mit vorgefassten Meinungen an dieselbe geht, und nur derselben aufmerksam folgen will. Obgleich nun ein strenger Parallelismus, wie er dort nachgewiesen

wurde, hier sich nicht zu finden scheint, so ist es doch nicht schwer, denselben Geist in der Anordnung, sowohl was die Verbindung durch äussere Symmetrie als durch innere Bedeutsamkeit anlangt, auch hier zu erkennen.

Die erste Hauptgruppe stellt den Eingang in den Hades dar, und hier hat sich der Maler spätern Vorstellungen hingegeben, hier sind nicht Figuren der Heroensage dargestellt, sondern aus der zu seiner Zeit vom Hades herrschenden Vorstellung entnommen, wobei sich seine Achtung vor den Mysterien, wie seine Liebe zum Vaterlande ausspricht. Im Schlamme des Acheron, der nur Schatten von Fischen beherbergt [5]), werden ein Frevler gegen seinen Vater und ein Tempelräuber gestraft, denn beides galt, wie Pausanias mit Beispielen belegt, vor Alters für das schändlichste Verbrechen; der Todtenschiffer Charon, den bereits die Minyas erwähnt hatte, führt in seinem Kahn Tellis und Kleoboia, beide der Thasischen Localsage angehörig, hinüber, der Dämon der Verwesung Eurynomos, schwarzblauer Farbe, auf dem Balge eines Geiers sitzend, bezeichnet die Gränze des Schattenreichs; dass er von abgenagten Gerippen umgeben sei, wie Caylus und Böttiger wollten, ist nicht anzunehmen, da Pausanias dieses gewiss als etwas ausserordentliches erwähnt, und dann nicht nöthig gehabt hätte, als einen Bericht der Delphischen Exegeten zu erwähnen, was ihn der Anblick des Bildes lehrte, — und beides unterscheidet er bestimmt —, dass er die Leichen bis auf die Knochen abnage. Auch wäre dies ein zu widerwärtiger Anblick, um ihn bei Polygnotos zu suchen. Weiter oben liegt Tityos, nicht mehr vom Geier gequält, sondern von der langen Strafe fast schon dahin geschwunden, ein dunkler Schatten, daneben sitzt Oknos und wird nicht müde, den Strick zu flechten, den die neben ihm sitzende Eselin zu verzehren nicht aufhört. (vgl. Meineke fragmm. com. gr. II. p. 203 f.) Diese Figuren bilden gewissermassen die Einleitung zu den heroischen, ihnen entspricht, wie wir sehen werden, am entgegengesetzten Ende des Bildes eine Zusammenordnung anderer von ähnlicher Bedeutung. Zwischen ihnen sieht man Perime-

des und Eurylochos, Genossen des Odysseus mit Opferthieren, sie weilen noch im Vorhofe des Hades.

An diese schliessen sich die Heldenfrauen, wie sie ja auch im Epos entschieden den Vorrang behaupteten. Zusammengestellt waren Auge und Iphimedeia, Chloris hingelehnt auf die Knie der Thyia, Prokris und dieser den Rücken zuwendend Klymene, ferner Megara; in einer obern Reihe Ariadne, auf einem Felsen sitzend, und neben ihr Phaidra, an einem Stricke hängend, den sie aber zugleich mit beiden Händen fasste, so dass sie sich zu schaukeln schien, sowohl um ihren Tod anzudeuten, als auch das Widerwärtige desselben in der Darstellung zu mildern; dann Tyro, die Tochter des Salmoneus, wiederum auf einem Felsen sitzend, neben welcher Eriphyle stand, die, eine Tochter des Talaos, im fünften Gliede von ihr abstammt (Apollod. I, 9, 13.). Sie war dargestellt, wie sie die Hände in den Chiton steckt, so dass ein Bausch entstand, in welchem sie den berühmten Halsschmuck zu halten scheint. Hier ist nun zunächst unverkennbar, wie genau sich die zuletzt genannten beiden Paare entsprechen, der äussern Anordnung nach, indem neben einer sitzenden Figur eine stehende und zwar in sehr auffallender Stellung sich befindet, dem Sinne nach, da, wie Phaidra und Eriphyle als treulose Gattinnen einander, so Tyro als Geliebte des Poseidon, welcher durch eine täuschende List sie dem von ihr begünstigten Enipeus abgewann, der Ariadne wohl entspricht, welche der Gott Dionysos dem Theseus entführte. Denn diese Wendung der Sage deutet auch Pausanias in seiner Erklärung an, wie sie denn auch auf einem herrlichen Vasenbilde befolgt ist, wo Dionysos Ariadne hinwegführt, während Athene den widerstrebenden Theseus zurückhält. (Gerh. Berl. Ant. Bildw. n. 844.) Auch die Verbindungspunkte der andern Frauen sind nicht schwer zu entdecken; Auge und Iphimedeia, jene die Mutter des herrlichsten aller Heraklessöhne, Telephos, diese des gewaltigen Otos und Ephialtes, genossen besonderer Verehrung, diese in Mylasa, jene in Pergamos. Iphimedeia, als Geliebte des Poseidon, schliesst sich dadurch an die darauf folgenden Chloris und Thyia an, von welchen Thyia

ebenfalls die Liebe desselben Gottes genossen hatte, Chloris die Gemahlin des Neleus war, den er mit der Tyro gezeugt hatte; ihre gegenseitige Freundschaft hatte der Maler durch ihre Stellung ausgedrückt; wer erinnert sich dabei nicht der herrlichen Figuren vom Parthenon (Müller Denkm. a. K. I, 26 f.)? Wie diese beiden stammte auch Klymene, die in den Nosten als die zweite Gemahlin des Kephalos genannt war, aus Orchomenos und schloss sich dadurch an sie an; neben ihr stand Prokris, die erste Gemahlin desselben, und Polygnotos hatte hier die gegenseitige Abneigung derselben eben so verständlich durch die Stellung ausgedrückt, wie dort die Zuneigung. Megara, die erste, später von ihm verlassene Gemahlin des Herakles, stand wahrscheinlich in Beziehung zur Auge, seiner Geliebten, beide standen an den Endpunkten dieser Heroinengruppe. Wie es scheint war sie auf eine eigenthümliche Weise zu den übrigen gruppirt, denn Pausanias bedient sich nur hier des Ausdrucks ἐσωτέρω τῆς Κλυμένης, dessen Bedeutung nicht ganz klar ist (vgl. I, 15, 3).

Oberhalb dieser Frauen war Odysseus dargestellt, neben der Grube kauernd, über die er das Schwert hielt, um die Schatten abzuwehren, neben ihm stand Elpenor, eine Binsenmatte als Mantel tragend, welche den Schiffern statt Teppich, Kissen und auch wohl, wie hier, als Kleidung diente. Gegen die Grube hin schritt Teiresias und hinter demselben sah man Antikleia, Odysseus Mutter; dieses alles mit der Homerischen Erzählung übereinstimmend.

Unterhalb des Odysseus waren Theseus und Peirithous auf Thronen sitzend dargestellt; Theseus hielt beide Schwerter in Händen, auf die Peirithous trauernd hinblickte; auch hier hatte Polygnotos die gewöhnliche Sage, welche sie als Gefangene des Hades am Felsen festwachsen liess, durch die Darstellung gemildert. Offenbar sind sie aber des Contrastes wegen unter den Odysseus gesetzt, wie Göthe bemerkt; in frevelem Uebermuthe unternahmen sie es, lebend in den Hades zu steigen und die irdischen Waffen gegen den Gott zu zücken, welche sie nicht aus der Gefangenschaft befreien können, in der sie nun büssen. Odysseus aber gelingt dasselbe Wagstück, das er in frommer Scheu der

Götter und auf ihr Geheiss in ganz anderer Absicht unternahm, wie er denn auch zu ganz anderem Zwecke das Schwert gezückt hält. Dabei werden wir uns erinnern, dass auch auf dem andern Gemälde Odysseus, als der Ankläger des Aias, sich als einen frommen, die Scheu vor den Göttern nimmer vergessenden Mann darstellte, sodass ihm hier gelingt, was nie ein Sterblicher ungestraft gewagt hatte. Auffallend ist es jedenfalls, wenn auch keine tiefere Absicht darunter zu suchen wäre, dass dort dem Odysseus zunächst Akamas und Polypoites, die Söhne des Theseus und Pirithous stehen, vgl. oben p. 11. [6]).

Die Töchter des Pandareos Kameiro und Klytie, welche als Waisen von den Göttern erzogen und mit allen Gaben weiblicher Trefflichkeit geschmückt, durch die Harpyien dahingerafft waren, ehe noch Aphrodite ihnen die vom Zeus erbetene Heirath vollendet, waren dargestellt als das Bild blühender Jugend und anmuthiger Heiterkeit, mit Blumen bekränzt und am Knöchelspiel sich erfreuend. So trugen die Chariten in Elis eine Rose, einen Myrtenzweig und einen Astragalos, den letzten, wie Pausanias (VI, 24, 7.) sagt: *μειρακίων τε καὶ παρθένων, οἷς ἄχαρι ἀδέν πω πρόσεστιν ἐκ γήρως, τέτων εἶναί τὸν ἀστράγαλον παίγνιον*; so spielen Aglaie und Heaira mit Knöcheln auf dem Herkulanischen Gemälde (Ant. d' Erc. I, 1.), Eros und Ganymedes im Olymp (Apoll. Rhod. III, 111 ff. Luc. D. D. 4, 6. Lewezow in Bött. Amalth. I. p. 175 ff.), Polykleitos hatte zwei Knaben gebildet, die unter dem Namen *ἀστραγαλίζοντες* im Atrium des Kaisers Titus bewundert wurden (Plin. XXXIV, 19, 55.), und die Statue eines jungen Mädchens, das mit Astragalen spielt, ist in zahlreichen Wiederholungen auf uns gekommen (Lewezow a. a. O. p. 194 ff.). Sie gehören, wie Ariadne und Phaidra, der Kretischen Sage an, obgleich ihre Schwester Aedon (Hom. Od. I, 518 ff.) nach Attika hinzuweisen scheint.

An diese schloss sich nun ein Gruppe Griechischer Helden des Troischen Krieges an, um den Agamemnon, der als Heerführer auch durch den Stab ausgezeichnet war, geschaart. Zunächst Antilochos, den einen Fuss auf

einen Felsen aufstützend, und den Kopf und das Gesicht in beiden Händen haltend. Es ist schon oft bemerkt worden, dass diese Stellung mit aufgestütztem Fuss, Aufmerksamkeit auf ein Gespräch andeute und namentlich denen zukomme, die etwas berichten und erzählen, daher sie dem Hermes vorzugsweise eigen ist (vgl. Buonarroti, medagl. p. VIII f. R. Rochette, Mon. inéd. p. 267.); hier ist sie verbunden mit der Geberde der tiefsten Betrübniss, und wir haben uns also Antilochos zu denken, wie er dem Achilleus die Trauerbothschaft von dem Tode des Patroklos überbringt. Dieses ist aber ein sehr bedeutsames Moment, weil sich hieran das von der spätern Sage ausgebildete Verhältniss zum Achilleus, da er die Stelle des Patroklos vertritt, anknüpft (Welcker z. Philostr. p. 437 ff. Nitzsch, Anmm. Th. III. p. 279 f.), und deshalb als charakteristisch vom Maler erwählt. Achilleus war sitzend dargestellt, neben ihm, etwas höher gestellt, stand Patroklos. Auch in der Odyssee (XI. 467 ff.) treten nach dem Agamemnon diese drei Freunde, welche an der Troischen Küste ein Grab barg, dem Odysseus entgegen, mit ihnen der Telamonische Aias. An die Stelle dieses hat Polygnotos den Protesilaos gesetzt, der von allen Griechen der erste fiel, von Hektor getödtet, da er aus dem Schiffe ans Land sprang, berühmt als ein Muster zärtlicher Gattentreue, wie Antilochos aufopfernder Sohnesliebe, Achilleus und Patroklos hingebender Freundschaft. Sie alle waren unbärtig, nur Agamemnon bärtig dargestellt, und schlossen sich dadurch an die vorhergehende Gruppe an, indem auch sie in der Fülle jugendlicher Kraft und blühender Schönheit in den Hades entrafft waren.

Oberhalb derselben war ein Freundespaar dargestellt Phokos und Jaseus. Phokos, der Sohn des Aiakos, war nach Phokis gewandert und hatte dort die Liebe des Jaseus gewonnen; darauf war der ins Vaterland heimgekehrte Jüngling durch den Verrath seines Bruders Peleus getödtet. Diese Freundschaft zu bezeichnen, war Jaseus dargestellt, wie er einen Ring vom Finger des Phokos zog, um ihn zu besehen, welchen er ihm einst mit andern Gaben als Liebespfand geschenkt hatte. (vgl. Plut. Artax. 18.). Mit Absicht

war Phokos mit seinem Freunde in die Nähe des Achilleus gestellt, da beide dem Aiakidenstamme angehörten, ja man könnte vermuthen, dass auf den frühzeitigen Tod des Achilleus, als auf eine Rache für den vom Peleus verübten Meuchelmord, welche ihn und den Sohn traf, hingedeutet wäre. So meint Pausanias, dass Pylades, der Enkel des Phokos, noch am Enkel des Peleus Neoptolemos Rache genommen habe (II, 29, 9). Doch mag die Beziehung auf das Land Phokis, dem sie angehörten, eben so wohl beabsichtigt gewesen sein.

Noch über diesen war Maira dargestellt, auf einem Felsen sitzend. Pausanias berichtet aus den Nosten, dass sie die Tochter des Proitos, Enkelin des Sisyphos, gewesen und als junges Mädchen gestorben sei; Pherekydes (b. Schol. Hom. Od. XI, 326.) hatte erzählt, sie sei im Gefolge der Artemis gewesen, aber von Zeus heimlich geschwächt, habe sie den Lokros geboren, und sei dann durch die Pfeile der zürnenden Göttinn getödtet worden. Sehr wahrscheinlich stimmten beide mit einander überein und das παρθένος des abkürzenden Pausanias ist nicht zu scharf zu fassen (Nitzsch, Anmm. Th. III. p. 255.). Ohne Zweifel ist aber die von Homer, wie in den Nosten erwähnte Maira dieselbe, und auch hier zu verstehen, wenn auch Pausanias an einer andern Stelle berichtet (VIII, 48, 6.), die Tegeaten bezeichneten Maira, die Tochter des Atlas und Gemahlin des Tegeates, deren Grabmal sie zeigten, obgleich die Mantineer ihnen diesen Besitz streitig machten (Paus. VIII, 12, 7.), und welche zuerst den Apollon und die Artemis angebetet hatte (Paus. VIII, 53,3.), als die von Homer erwähnte. Dafür spricht der Umstand, dass neben ihr Aktaion mit seiner Mutter Autonoe, beide auf einem Hirschfell sitzend und ein Hirschkalb haltend, dargestellt waren, neben ihnen ein Hund, um sowohl auf die Lebensweise, als auf den unglücklichen Tod des Aktaion hinzudeuten. Denn offenbar waren sie hier zusammengestellt, weil beide in ihrer Jugend durch das strafende Geschoss der jungfräulichen Göttinn dahingerafft waren; Maira aber stand mit der Thebanischen Sage durch ihren Sohn Lokros in Verbindung, welcher sich

mit Amphion und Zelos zum Aufbau der Mauern von Theben vereinigt haben sollte.

Zunächst den Troischen Helden befand sich eine Gruppe, in welcher Orpheus und Thamyris die Hauptfiguren sind, so dass also im Allgemeinen die Beziehung auf musische Kunst deutlich genug hervortritt. Orpheus sass auf einem Hügel und fasste mit der linken Hand die Kithar, mit der rechten einen Zweig der Weide, an welche er sich lehnte; Pausanias erkannte hier den Hain der Persephonet Dass diese Geberde eine bestimmte Bedeutung habe, lässt sich voraussetzen, ich habe sie nicht entdecken können; Böttigers Vermuthung, durch die Weide, welche bei Homer (Od. X, 510.) ὠλεσίκαρπος heisst (frugiperda bei Plin. H. N. XVI, 26, 46., ihre Frucht sollte unfruchtbar machen. Ael. H. A. IV, 23 das. Jac.), solle angedeutet werden, dass er die Frucht seines Hinabsteigens in den Hades und die Hoffnung, Kinder zu bekommen, in seiner Eurydike verloren habe, hat wenig Ueberzeugendes. Orpheus war in rein griechischer Tracht dargestellt, weder Kleidung, noch Kopfbedeckung Thrakisch, wie Pausanias ausdrücklich bemerkt; und in der That erscheint er noch jetzt auf den meisten Monumenten, entweder ganz in Thrakischer Tracht, oder mindestens ist zu dem reichen Kitharodengewande die Tiara hinzugekommen (Philostr. imm. 11. Callistr. 6. Vases de Canosa 3. Mon. Jned. d. Jnst. II, 49. Gerhard, Mysterienb. 4.), weit seltner in Griechischer Tracht, wie auf dem berühmten Basrelief in Neapel (Neapels A. B. p. 67 f.) und einer Mosaik (Millin, G. M. 107, 423.), vgl. Welcker z. Phil. p. 611 f. R. Rochette, Mon. Jnéd. p. 18. An die andere Seite des Baums lehnte sich Promedon, nach einigen eine vom Polygnotos erfundene Figur, nach andern in der That ein aufmerksamer Zuhörer des Orpheus, auf keinen Fall also eine durch die heroische Sage verherrlichte Person. Daneben waren Schedios, der Führer der Phokenser vor Troia, mit dem Kraut ἄγρωστις bekränzt, und ein Schwert haltend, und Pelias auf einem Thron sitzend, mit grauem Haar und Bart dargestellt, auf Orpheus blickend; warum grade diese als Zuhörer des Sängers, warum auf diese Weise

dargestellt, giebt Pausanias nicht an, und ist für uns schwerlich zu errathen; wenn man nicht annehmen will, dass Schedios als Phokenser an Delphi, als das Local des Gemäldes, erinnern solle, und darauf die Bekränzung mit ἄγρωστις, als einer am Parnass häufigen Pflanze, und das ἐγχειρίδιον, als eine Phokische Waffe mit Siebelis beziehen will. Neben dem Pelias nun sass Thamyris, die Augen geblendet, mit langem, verwildertem Haupt- und Barthaar, die ganze Gestalt in elendem Zustande, zu seinen Füssen hingeworfen lag die Leier, von der die Saiten zerrissen, die Griffe abgebrochen waren. Blind, mit zerbrochener Leier war er auch in einer Statue auf dem Helikon dargestellt (Paus. IX, 30, 2), und der Wettkampf, in welchen er sich mit den Musen einliess, sowie die Strafe, welche ihn für seinen Uebermuth traf, war durch Dichter (Welcker, Griech. Trag. p. 419 ff.), wie Künstler gefeiert (Mon. Jned. d. Inst. II, 23. vgl. Ann. VII. p. 231 ff. VIII. p. 282 ff. Bull. 1834 p. 202 ff. Feuerbach, Vat. Apoll. p. 372 f.). In der Minyas war Thamyris ebenfalls als in der Unterwelt Strafe leidend angeführt und zwar zugleich mit dem Amphion, der ebenfalls wegen frevelnder Worte gegen Leto und ihre Kinder gezüchtigt wurde (Paus. IX, 5, 8 f.). Hier ist er in anderer leicht verständlicher Beziehung dem frommen Sänger Orpheus entgegengestellt, und ein Gegensatz mag auch in den verschiedenen Instrumenten beider angedeutet sein, indem Kithar und Lyra, obgleich häufig verwechselt, doch ihrer Bauart und mythischen Bedeutung nach ursprünglich verschieden und oft zu unterscheiden sind, vgl. Gerhard, Auserl. Vasenb. I. p. 88, 103.

Im genauesten Zusammenhange stehen damit die Figuren, welche oberhalb dieser Gruppe befindlich waren, wie wir es auch bei der Gruppe der Griechischen Heroen bemerkten. Es sind Marsyas auf einem Felsen sitzend, und neben ihm Olympos, als ein blühender Knabe, der das Flötenspiel erlernt. Wie hier mit der Kithar und Lyra das Flötenspiel zusammengestellt ist, so sagt auch Platon (rep. III. p. 399 D.): Λύρα δή σοι καὶ κιθάρα λείπεται κατὰ πόλιν χρήσιμα· καὶ αὖ κατ' ἀγρὸς τοῖς νομεῦσι σῦριγξ ἄν τις εἴη, und fügt hinzu: ἀδέν γε καινὸν ποιῶμεν κρίνοντες τὸν

Ἀπόλλω καὶ τὰ τῦ Ἀπόλλωνος ὄργανα πρὸ Μαρσύα τε καὶ τῶν ἐκείνα ὀργάνων. Von diesem Streite aber des Apollon und Marsyas scheint Polygnotos keine Kunde gehabt zu haben (Böttiger, Kl. Schr. I. p. 24 f.), ihm ist Marsyas, wie Olympos, nur Repräsentant der aus Phrygien stammenden Flötenmusik. Ueber die Art, wie derselbe von Polygnotos dargestellt war, bemerkt leider Pausanias nichts. Gewiss erschien er da noch nicht als der Silen mit dem Pferdeschweif, wie wir ihn später die Doppelflöte blasend im Gefolge des Dionysos sehen (Millin, G. M. 83, 336. Creuzer, Ausw. Gr. Thongef. t. 2.), was er erst durch das Attische Satyrspiel wurde (Welcker, Nachtr. p. 215.) [7]). Am nächsten mag daher die Vorstellung des Herculanischen Gemäldes kommen (Pitt. d' Erc. I, 9.), welche unserer Beschreibung entspricht, und wo Marsyas nur durch die thierischen Ohren ausgezeichnet ist.

Noch höher hinauf, neben dem Aktaion, befand sich eine Gruppe von Griechischen Heroen, Aias der Telamonier, Palamedes und Thersites mit dem Würfelspiel beschäftigt, der berühmten Erfindung des Palamedes, neben ihnen Aias, Oileus Sohn, dem Spiele zuschauend; auf den Tod, welchen er im Meere gefunden, ward dadurch hingewiesen, dass er wie mit dem Schaum des salzigen Wassers bespritzt schien. Dieses gewann aber dadurch eine grosse Bedeutsamkeit, dass auf dem gegenüberliegenden Bilde Aias als der Frevler dargestellt war, der den Zorn der Götter auf die Griechen herabrief, und desshalb in den Wogen des Meers büsste. Es war also nicht etwas bloss äusserliches, zufälliges, das der Maler hiedurch angedeutet hatte. Dass hier die Feinde des Odysseus zusammengestellt waren, bemerkt schon Pausanias; den Zug des Dichters, welcher den Aias auch im Hades noch dem finstern Groll gegen Odysseus bewahren lässt, hat der Maler aufgenommen und weiter ausgeführt. Mit Absicht aber waren gewiss die um Palamedes, als das Vorbild erfindungsreicher Weisheit und heilbringender Klugheit geschaarten Helden mit dem Sänger Orpheus und seinen Zuhörern zusammengestellt. Man darf sich nur die Reihe der Erfindungen, durch welche jener sich

um äussere Ordnung, und geistige Bildung verdient gemacht haben soll, vergegenwärtigen, um es begreiflich zu finden, dass er dem Orpheus an die Seite gestellt werden konnte. Auch das mochte von dem Maler nicht absichtslos angeordnet sein, dass in jener Gruppe um den bärtigen Agamemnon nur unbärtige Heroen versammelt waren, während hier der unbärtige Palamedes von bärtigen Kriegern umgeben war. Oberhalb des Lokrischen Aias stand Meleagros, der Sohn des Oineus, ebenfalls jugendlich gebildet, auf ihn hinblickend. Die Beziehung, in welcher Meleagros zu diesem, wie zu den übrigen Heroen stand, und welcher zufolge er hier erschien, habe ich nicht auffinden können, auch scheint mir die Art, mit welcher Pausanias die verschiedenen ihn angehenden Sagen aufzählt, anzudeuten, dass auch er dieselbe nicht klar erkannt habe.

Unten neben dem Thamyris, waren die ausgezeichnetsten Troischen Helden versammelt, Hektor mit der bekannten Geberde der Trauer, die Hände um das linke Knie geschlungen, und näher verbunden Memnon und Sarpedon, beide Göttersöhne, zum Beistande der Troer herbeigeeilt, dieser mit dem Gesicht auf beide Hände gestützt, welches die Betrübniss nicht minder ausdrückt, jener die Hand auf Sarpedons Schulter legend, kenntlich gemacht durch die Vögel, mit welchen sein Gewand verziert war, und den Aithiopischen Sklaven, welcher neben ihm stand. So hörten diese Heroen auch im Hades nicht auf, das ungünstige Schicksal zu beklagen, dem sie trotz tapferer Gegenwehr hatten unterliegen müssen; auch hier hatte der Maler sie von denen getrennt, welchen sie im Leben als Todfeinde gegenüber gestanden hatten, und unter deren Waffen sie gefallen waren.

Ueber diesen waren zwei Gestalten der Troischen Sage einander gegenübergestellt, welche einen merkwürdigen Contrast bilden, Paris, der παρθενοπίπης, der weibische Mann voll Lüsternheit, und die Amazone Penthesileia, das kriegerische Weib, mannhaften Sinnes und herber Jungfräulichkeit. Paris klatschte verliebt in die Hände, sie aber zeigte durch die Bewegung des Hauptes deutlich an, wie

sehr sie seine zudringliche Liebesbewerbung verachte; und so wäre denn auch, sagt Göthe, der peinliche Zustand eines anmasslichen Weiberbesiegers, der endlich von einer hochherzigen Frau verschmäht wird, im Hades verewigt.

Zwei Frauen, die eine jugendlich, die andere vorgerückten Alters, waren oberhalb der letztgenannten dargestellt, wie sie Wasser in zerbrochnen Krügen trugen; sie waren nur im Allgemeinen als nicht Eingeweihte bezeichnet; ohne diese ausdrückliche Erwähnung würde man hier die Danaiden vermuthen.

Ueber diesen sah man Kallisto, die Tochter des Lykaon, auf einem Bärenfell sitzen, um ihre Verwandlung anzudeuten, ihre Füsse ruheten auf dem Schoosse der Nomia. Diese aber war nach der Sage der Arkader die Nymphe eines Berges, auf welchem Pan Nomios verehrt wurde (vgl. VIII, 30, 11.) wie sonst Apollon Nomios, eine den Arkadern eigenthümliche Gottheit (Müller, Dor. I. p. 281.); Kallisto aber ist, wie bekannt, nichts anders als Artemis, welche in Arkadien als Kalliste verehrt wurde, und welcher dort der Bär heilig war (Müller, Proleg. p. 73 ff.). Eine Nymphe in der Unterwelt zu sehen, mochte manchem auffallend erscheinen und Pausanias fügt daher hinzu, dass nach der Aussage der Dichter die Nymphen zwar sehr lange lebten, aber doch nicht unsterblich seien, wie dies der Homerische Hymnus an Aphrodite (v. 256 ff.) berichtet, so wie Hesiodos, der in einem bekannten Fragment das Alter der Nymphen festsetzt (fr. 106 Göttl. 222 Marksch.), und Pindaros (fr. 146 Böckh.), der besonders von den Dryaden oder Hamadryaden erzählt, dass sie mit ihrem Baume leben, hinschwinden und sterben. Dieser naive Glaube spricht sich auch in der Sage vom Rhoikos aus, der einen Baum, welcher im Begriff war abzusterben, durch seine Sorgfalt erhielt, wofür die dankbare Nymphe sich seiner Liebe ergab, aber nachmals ihn strafte, da er sich gegen sie vergass (Schol. Apoll. Rhod. II, 477. Theocr. III, 13. Etym. M. s. v. Ἀμαδρυάδες), welches andere von Arkas, dem Sohne der Kallisto erzählten (Tzetz. z. Lyc. 480); ganz ähnliche Züge sind auch aus Deutschen Sagen bekannt. Wir befinden uns hier in einer eigenthümlichen Region Griechischer Glaubensvorstellungen,

wie sie sich ganz vorzugsweise bei den Arkadern gefunden zu haben scheinen. Ebenso war auch bei ihnen besonders der Glaube an Wehrwölfe (λυκάνθρωποι), der übrigens im ganzen Alterthum, so wie auch später, wenn nicht jetzt noch, sich findet, allgemein verbreitet, und der Aberglaube schrieb diese Eigenschaft vornämlich Arkadischen Geschlechtern zu. Die Spuren desselben finden sich besonders in den Mythen von Lykaon, dem Vater der Kallisto und knüpfen sich an den Dienst des Zeus Lykaios, vgl. Böttiger, Kl. Schr. I, p. 135 ff., dem ich übrigens keineswegs überall beistimme, Siebel. z. Paus. VIII, 2, 3. In einen verwandten Kreis werden wir auch durch die schöne Pero eingeführt, die Tochter des Neleus, und Geliebte des Poseidon (Welcker, Nachtr. z. Tril. p. 202.), von der auch Homer in der Nekyia erzählt (Od. XI, 287 ff.), wie sie der Seher Melampus seinem Bruder Bias gewonnen habe. Dieser, dem Schlangen die Ohren geleckt, (vgl. Bottiger, Raub d. Cassandra p. 29 f.) versteht die Sprache der Vögel, behorcht die Unterhaltung der Holzwürmer, und löst den Zauber, der den Iphiklos Kinder zu zeugen verhindert, indem er das Messer, welches sein Vater einst ihn verfolgend in eine Eiche geschleudert hatte, und welches von der Rinde überwachsen war, herauszog und ihm den Rost zu seinem Wein mischte (Schol. Od. a. a. O.; vgl. Schol. Theocr. III, 43. Apollod. I, 9, 11 f.) Auch hier finden wir wieder dieselben Züge, wie in Deutschen Sagen und Mährchen, und es scheint mir unverkennbar, dass sich in denselben eine Betrachtung der Natur und des in ihr lebenden und webenden Geistes zeigt, welche, so wie sie den meisten durch die Poesie ausgebildeten Griechischen Sagen fremd ist, den oben erwähnten Sagen offenbar verwandt ist, und in früheren Zeiten bei gewissen Stämmen allgemein gewesen sein mag. Daher glaube ich auch in ihr das Band zu finden, welches diese drei Figuren in dem Gemälde des Polygnotos zu einer bedeutungsvollen Gruppe vereinigte.

Den Schluss wie den Anfang machen Gruppen von Büssenden; der heroischen Sage entnommen Sisyphos und Tantalos, mit ihnen andere Figuren verbunden, welche

den Vorstellungen der Mysterien angehörten. Zunächst der Gruppe der Kallisto war Sisyphos dargestellt, wie er nach der bekannten Sage den Stein den steilen Felsen hinaufwälzt. Um ein Fass sah man ferner vier Menschen verschiedenen Geschlechts und Alters versammelt; ein Greis, ein Knabe und eine jüngere Frau, Wasser tragend, und neben dem Greise goss eine ebenfalls bejahrte Frau aus ihrem zerbrochenen Krug Wasser in das Fass (dieses ist der Sinn, der sich aus der noch nicht ganz geheilten Stelle gewinnen lässt). Durch Beischrift waren diese Figuren nicht bezeichnet, Pausanias aber schloss aus der kurz vorher erwähnten Gruppe, dass auch sie solche darstellten, welche sich gegen die Eleusinischen Mysterien versündigt hatten [8]). Unterhalb des Fasses aber war Tantalos dargestellt, wie ihn Homer beschreibt, in einem See stehend, der jedesmal vor seinen durstenden Lippen zurückwich, umgeben von lockenden Fruchtzweigen, die den Händen des schmachtenden, so oft er zugriff, entschlüpften. Ausserdem hatte er aber auch die von Archilochos (vgl. fr. 46. Schneidew.) und andern (Pors. z. Eur. Or. 5.) erzählte Sage befolgt, dass ein Fels (der Sipylos) vom Zeus über seinem Haupte schwebend aufgehängt worden sei, der jeden Augenblick herabzustürzen und ihn zu zerschmettern drohte. Mit Besonnenheit war der Künstler verfahren, der wohl erkannte, wie die Darstellung der ersten Strafe, angemessen der Poesie, die Gränzen seiner Kunst überschreite, und nur für den Kundigen durch sie angedeutet werden könne, und hatte daher jenes andere Schreckniss, das sie vollkommen ausdrücken konnte, hinzugefügt; auch finden wir, dass ihm hierin andere Künstler nachgefolgt sind [9]). Ebenso weise war Polygnotos auch von der Homerischen Darstellung des Tityos abgewichen; indem er statt der ungeheuren Grösse, welche der Dichter ihm beilegt (und welche Böttiger trotz des ausdrücklichen Zeugnisses des Pausanias auch auf dem Gemälde finden wollte), die nur für die Phantasie des Hörers, nicht durch den Pinsel des Malers vorgestellt werden kann, ihn von der langen Qual zusammengeschrumpft dargestellt hatte, wobei er den Umstand nutzte, dass der Dichter nicht, wie bei ähnlichen Strafen, sich

die Leber täglich erneuern lässt, so dass die Vorstellung von einem allmäligen Dahinschwinden sich bilden konnte.

Wie genau nun jene Anfangs- und diese Schlussgruppe sich in allen Theilen entsprechen, springt in die Augen. Ueber den Charakter des Sisyphos, Tantalos und Tityos und ihre Bedeutung weiter zu handeln, ist nach der trefflichen Auseinandersetzung von Nitzsch (Anmm. Th. III. p. 312 ff.) überflüssig, Polygnotos ist auch in dieser Beziehung dem Epos gefolgt. So entsprechen sich denn zunächst Tantalos und Tityos, beide haben, wie sich auch der Mythos gestaltet haben mag, an der Gottheit gefrevelt, beide dulden die schon auf der Oberwelt über sie verhängten Strafen auch in der Unterwelt fort und fort, und sind typische Bilder der menschlicher Lüste und Leidenschaften geworden, welche sich selbst strafen und verzehren. In etwas anderer Weise reiht sich ihnen Sisyphos an, insofern er nicht sowohl für ein bestimmtes Vergehen büsst, sondern sein Beginnen im Hades sein eigenstes Wesen darstellt, das in seinem Treiben selbst Busse und Strafe wird. Dieses endlose Streben, dass ohne Rast und Ruh auf ein Ziel hinarbeitet, das es nie erreichen kann spricht sich ebenfalls in dem Oknos aus, welchen Polygnotos gegenüber gestellt hat; dieser ist aber nicht der epischen Dichtersage entnommen, sondern eine Figur, wie ihn der Witz und die Sage des Volks erfindet und gestaltet, woher ihn der Maler sicherlich entlehnt hat, und daher mehr naiven Humor zeigend (wie er sich übrigens auch in einzelnen Parthieen der Sisyphossage kund thut), als ernste Grösse; in beiden ist derselbe unerschöpfliche Vorwurf menschlicher Betrachtung von verschiedenen Seiten her aufgefasst. Zu ihnen nun sind andere Figuren gesellt, welche sich auf Mysterien und die durch dieselben verbreiteten Vorstellungen und Ansichten bezogen; zunächst in der Schlussscene Männer und Frauen, welche in zerbrochenen Gefässen Wasser trugen und in ein Fass gossen, eine allgemeine Vorstellung von der Strafe der Ungeweihten, vgl. Plat. Gorg. p. 493 B. rep. II, p. 364 D., Zenob. II, 6. das. Schneidew., welche bekanntlich vorzugsweise auf die Danaiden übertragen wurde. Diesen entsprachen auf der entgegengesetzten Seite im

Schlamme des Acheron (vgl. Ast z. Plat. rep. p. 402 f.) der Frevler gegen seinen Vater und der Tempelräuber (vgl. Arist. Ran. 145 ff. 275 f.), als Beispiele der ruchlosesten Schandthaten; als Gegenstück von Charon in seinem Kahne übergeführt Tellis mit Kleoboia, welche die der Demeter geweihte Kiste trug, zum Zeichen, dass sie die Mysterien nach Thasos gebracht habe. So stimmen Ende und Anfang genau mit einander überein, sogar darin, dass, wie der schlammige Fluss des Acheron von der einen Seite, so von der andern der See, in welchem Tantalos stand, die Darstellung abschloss; dieselbe Symmetrie haben wir oben bei dem andern Gemälde bemerkt. Da das Gemälde der Nekyia nicht wie jenes andere in zwei Hälften zerfällt, so ist nicht zu erwarten, dass die einzelnen Glieder der Composition hier eben so streng einander entsprechen, wie es dort der Fall ist, allein derselbe Geist der Symmetrie und Eurhythmie ist auch hier nicht zu verkennen. Man sehe ausser dem bereits angeführten, wie symmetrisch die Paare der Helden und Heldenfrauen, welche zu einer grössern Gruppe vereinigt, die erste Abtheilung des heroischen Hades ausmachen, geordnet sind, wie sich die Anordnung der dann folgenden Gruppen entspricht, indem immer über einer aus einer grösseren Anzahl von Figuren gebildeten, sich eine nur aus zwei Figuren bestehende, über dieser wieder eine erweiterten Umfangs befindet, wobei die durch verschiedenartige Beziehungen herbeigeführte mannigfache Verbindung derselben unter einander nicht zu übersehen ist. Müller hat dem Orpheus eine besondere Bedeutung beigelegt, und ihn zum Mittelpunkt einer umfangreicheren Gruppe gemacht. Die in den Anfangs- und Endgruppen ausgesprochene Hindeutung auf Mysterien, sei auch durch Orpheus und seine Umgebung fortgeführt. Offenbar sei es die Intention des Künstlers gewesen, die zu beiden Seiten befindlichen Griechischen und Troischen Heroen friedlich um Orpheus darzustellen, sie müssten im Ganzen nach ihm hingewandt gedacht werden, nur Paris richte seine Aufmerksamkeit auf die spröde Amazone; es sei dargestellt, wie der Gram der vorzeitig gefallenen Helden durch die erhabenen Gesänge des Orpheus

besänftigt in stille Ruhe und Hoffnung übergehe. Phokos und Jasens, sowie Olympos und Marsyas seien nur Bezeichnung des Delphischen Locals. Dagegen nun scheint mir manches eingewandt werden zu können. Wenn man auch in Delphi sich rühmte, Olympos Weisen zu besitzen, so glaube ich doch schwerlich, dass Marsyas und Olympos Delphisches Local bezeichnen konnten, vereint mit Orpheus und Thamyris musste man diese gewiss in einem bestimmten Gegensatz zu einander auffassen, und dann schliesst sich diese Gruppe mit den drei Zuhörern schon bestimmter ab. Dass die nebenstehenden Heroen dazu in einem nahen, bestimmt ausgedrückten Verhältniss gestanden haben, kann ich nicht glauben, weil Pausanias, der dergleichen nicht vernachlässigt, nichts bemerkt, im Gegentheil deutet er an, dass sie in sich abgeschlossen waren. Ein Hauptgrund aber scheint mir, dass wir auf diese Weise ein Bild im Bilde bekommen würden, und dass die übrigen Gruppen dann auf eine Weise zusammenhanglos erscheinen würden, welche die Wirkung des Ganzen stören müsste; kurz es scheint mir, dass Müller durch einen schönen Gedanken verleitet hier das Einzelne mehr als das Ganze ins Auge gefasst habe.

Betrachten wir nun die Composition im Ganzen, so ergiebt sich allerdings ein ganz verschiedenes Princip der Anordnung von dem bei dem ersten Gemälde befolgten. Während dort drei (oder im Grunde nur zwei) durch das ganze Bild durchgehende Linien sich ergaben, auf welchen sämmtliche Figuren vertheilt waren, zeigt sich hier nicht nur eine bei weitem grössere Anzahl über einander geordneter Linien sondern man bemerkt leicht, dass keine derselben die ganze Länge des Bildes einnehme, vielmehr die untere stets durch die obere fortgesetzt werde. Dieses beständige Streben in die Höhe tritt in vollerDeutlichkeit hervor, wenn man die einzelnen Gruppen in ihrem Zusammenhange betrachtet, wo sich ergiebt, dass ein Kreis zusammengehöriger Figuren sich nicht auf einer und derselben Linie abschliesst, sondern dass man durch den innern Zusammenhang immer in die höhere Linie hineingeleitet wird. Dies ist zunächst unverkennbar bei der Schlussgruppe, wo Niemand zweifeln wird, dass die ober-

halb des Paris und der Penthesileia befindlichen Wassertragenden Frauen in der engsten Verbindung mit den um das Fass versammelten, höher hinaufgerückten stehen, und ebenso am entgegengesetzten Ende, wo Tityos und Oknos sich unmittelbar an Charon und Eurynomos anschliessen. Nicht minder unzweifelhaft ist es, dass Perimedes und Erylochos, die Genossen des Odysseus, genau mit demselben verbunden sind; man hat deshalb dieselben auf eine Linie mit der Gruppe des Odysseus setzen zu müssen geglaubt, gegen die deutliche Beschreibung des Pausanias; sie geben vielmehr einen neuen Beweis für die Anordnungsweise des Gemäldes ab. Es hält nun nicht schwer, dieses Princip, die höhere Linie in der angegebenen Weise mit der niedrigeren zu verbinden, und so das immer höhere Aufsteigen gewissermassen nothwendig zu machen, im Einzelnen weiter zu verfolgen, wie es sich auf der beigefügten Tafel B deutlich herausstellt. Allerdings aber ist es befremdend, bei diesen beiden Gemälden, welche sich auf den gegenüberliegenden Wänden befanden und also zur Vergleichung von selbst einluden, eine verschiedene Anordnung befolgt zu sehen, welche indess aus der Beschreibung des Pausanias, unserer einzigen Quelle, ganz deutlich, so viel ich sehe, hervortritt; und diese Erscheinung ist um so auffallender, da sich das Gefühl für Eurhythmie so sehr in den einzelnen Bildern zeigt. Inwiefern die Zeit der Vollendung und äussere Bedingungen des Raums [10]) darauf hingewirkt haben mögen, lässt sich jetzt schwerlich bestimmen, allein es scheint aus dem bisher Bemerkten hervorzugehen, dass es weniger die Absicht des Malers gewesen sei, ein Gemälde zu liefern, das die Strahlen von allen Seiten her in einen Mittelpunkt vereinigte, alle Einzelheiten auf einen Culminationspunkt hinführte, als vielmehr eine Reihe von Scenen auf eine Weise zu vereinigen, dass jede einzelne in sich abgerundet, und mit den andern wiederum in die mannigfaltigste und engste Verbindung gesetzt werde, sowohl durch die inwohnende Bedeutsamkeit als die stellenweise bis zu strengem Parallelismus gesteigerte Symmetrie der Anordnung. So wurde der Sinn des Beschauenden befriedigt durch die Betrachtung

des Einzelnen, während seine Aufmerksamkeit in steter Spannung erhalten wurde durch die Verbindung mit dem Folgenden, und die Uebersicht des Ganzen durch die symmetrische Anordnung gefördert und erleichtert wurde. Wenn man annehmen darf, dass die Eigenthümlichkeit des Locals, die grosse Länge der Wand zu dieser gewissermassen mit dem Betrachtenden fortgehenden Composition, bei der grossen Schwierigkeit, welche sie einer mehr concentrirten Composition darbot, einladen musste, so lässt sich auch nicht verkennen, dass die Wahl des Stoffes diese Anordnung vorzugsweise begünstigte. Dass aber Polygnotos innerhalb dieser Gränzen, mit der grössten Weisheit verfuhr, dass diese Gemälde auch bis in die spätesten Zeiten, wie sehr sie an Pracht der Farben und Weichheit der Zeichnung, überhaupt an technischer Vollendung den Werken späterer Maler nachstehen mochten, der Gegenstand der Bewunderung und enthusiastischer Schätzung waren (Cic. Brut. 18, 70. Quint. XII, 10, 3. Plut. def. orac. 47.), das können auch wir uns noch im Einzelnen klar machen. Denn wenn gleich in Hinsicht der Technik Polygnotos schon Beträchtliches leistete, so dass auch später noch namentlich seine Frauengestalten und die geschickte Behandlung durchsichtiger Gewänder vielfach gerühmt werden (Plin. XXXV, 9, 35. Luc. imag. 7. Ael. V. H. IV, 3.), so ist doch das Hauptverdienst seiner Kunst in den grossartigen Styl zu setzen, der ideale Schönheit mit charakteristischer Bedeutsamkeit, Wärme und Leidenschaft mit ruhiger Mässigung, bei meistentheils grossen Compositionen Mannigfaltigkeit und sorgfältige Ausführung im Einzelnen mit sinniger Auffassung vereinigte (vgl. Arist. polit. VIII, 5, 7. poet. 6, 15. 2, 2. Ael. a. a. O.) [11]). In dem Gemälde, das die Zerstörung Troias darstellte, bot der Gegenstand selbst dem Maler eine Fülle von verschiedenen Gruppen dar, welche durch lebhafte Bewegung und rasche Handlung das Interesse des Beschauers in Anspruch nehmen, und wir haben hier vielmehr den Künstler zu bewundern, der mit weiser Mässigung die wilde Leidenschaft, welche hier vorherrscht, zu mildern und statt eine stürmische Aufregung hervorzubringen, vielmehr durch

die grossartige Ruhe einen gewaltigen Eindruck zu machen verstand. Bei weitem weniger bewegt ist das Gemälde, das die Verherrlichung der Helena zum Gegenstande hat, und die Kunst des Malers, durch die Mannigfaltigkeit anmuthiger und zugleich bedeutsamer Gruppen, auch ohne eine eigentliche sich auszeichnende Handlung das Interesse zu fesseln, tritt hier mehr hervor. Auch sehen wir hier im Gegensatze gegen die schrecklichen Scenen in der eroberten Stadt, die Krieger und Gefallenen, reiche Gruppen schöner Frauen in mannigfacher Gegenüberstellung, wo sich die oben erwähnte Meisterschaft des Polygnotos in reichem Masse entfalten konnte. In ähnlicher Weise beruht die Wirkung des Gemäldes der Nekyia, da demselben eine Handlung abgeht, welche die Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch nimmt, und auf welche sich die untergeordneten Partheien beziehen, zum grossen Theil auf der geschickten Anordnung der einzelnen Gruppen, und aus dem, was oben im Einzelnen bemerkt worden ist, geht hinreichend hervor, wie sehr Polygnotos auch hier seine Aufmerksamkeit darauf verwendet habe, durch eine Fülle reizender und bedeutender Motive eine Abwechslung zu erreichen, welche allein bei einem solchen Umfang, ein ununterbrochenes, ungeschwächtes Interesse erregen und festhalten konnte. Von noch höherer Wichtigkeit ist aber die grosse Kunst des Polygnotos charakteristisch darzustellen; welches er durch zwei Mittel vornämlich zu erreichen strebte. Er wusste nämlich mit scharfer Beobachtung die Stellung und Haltung des Körpers, in welchen sich Leidenschaft, so wie Charakter vornehmlich aussprechen, aufzufassen und wiederzugeben, indem er mit sicherm Tact das herauszufinden verstand, was ein brauchbares Motiv für den Maler abgeben konnte. Daher finden wir denn schon bei ihm die verschiedenen σχήματα, welche als der sprechendste, bezeichnendste Ausdruck der geistigen Stimmung, von der Griechischen Kunst, welche das einmal für wahr und schön erkannte festzuhalten verstand, fortwährend anerkannt und angewendet worden sind, ja wir dürfen vielleicht nicht ohne Grund vermuthen, dass sie ihm zum Theil die Geltung verdanken, welche ihnen später zu

Theil geworden ist. Pausanias hat an vielen Stellen auf diese Charakteristik hingewiesen, und neuere Archäologen, unter ihnen namentlich R. Rochette, haben es nicht versäumt, das Festhalten derselben in der alten Kunst an zahlreichen Beispielen nachzuweisen; es wird genügen hier an die verschiedenen Geberden aufmerksamer Betrachtung, stummen Nachsinnens, und die mannigfach gesteigerten Grade der Betrübniss und des Schmerzes zu erinnern, wie sie vorher erwähnt sind, und uns in noch vorhandenen Kunstwerken aufs lebhafteste ansprechen. Der andere Weg, welchen Polygnotos betrat, war der der symbolischen Andeutung, wodurch ein scheinbar geringfügiger Nebenumstand, von grosser Bedeutung für das Verständniss des Ganzen wurde. Begreiflicherweise musste dieses Verfahren besonders in dem Bilde, das die Unterwelt darstellte, zur Anwendung kommen, da hier die schärfste Bezeichnung so vieler nur durch ein lockeres Band verbundener Figuren unumgänglich nöthig war. Dahin gehört denn, dass Kallisto auf einem Bärenfell sitzt, Aktaion auf einem Hirschfell, und in etwas veränderter Bedeutung Eurynomos auf dem Balg eines Geiers, dass Aias durch das Colorit als Schiffbrüchiger bezeichnet ist und Memnon durch die sein Gewand schmückenden Vögel, sowie den neben ihm stehenden Aithiopischen Sklaven. Dieses freilich mochte auch noch einen andern Grund haben, denn ohne Zweifel wollte Polygnotos Memnon, den vor allen Helden Schönheit auszeichnete (Hom. Od. XI, 522.), nicht dunkelfarbig darstellen, wie es die spätere Kunst that (Philostr. Imag. I, 7. II, 7.), und doch der allgemeinen Vorstellung, die sich die Aithiopen schwarz dachte, Genüge thun. Uebrigens möchte ich aus Pausanias Bemerkung, Memnon sei von Susa hergekommen, nicht auf prachtvolles Persisches Costüm, wie auf der Vase bei Millingen (Anc. Uned. Mon. I, 40.), mit Welcker (Aesch. Tril. p. 432 f.) schliessen; es scheint vielmehr, dass dies eine allgemeine Bemerkung sei, um zu verhüten, dass man nicht die damals mit dem Namen Aithiopien verbundene Vorstellung auch auf Homer ausdehne, wie sich ähnliche nicht selten bei Pausanias finden. Eine auffallende Tracht im Gemälde hätte er wohl bestimmter

erwähnt, so wie er es beim Orpheus thut, und auch bei Penthesileia anführt, sie sei dargestellt wie eine Jungfrau, mit einem Skythischen Bogen (Passow, in Böttig. Arch. u. Kunst p. 148 ff.), und einem Pantherfell, um den Unterschied von der später üblichen Amazonentracht anzudeuten, welche Böttiger, der sie für die ältere hält (Vasengem. III, p. 166 f.), ohne weiteres auf dem Bilde des Mikon voraussetzt (Arch. d. Mal. p. 257.), wogegen auch diese Stelle spricht. Uebrigens erinnere ich mich in Florenz bei Pizzati eine Vase gesehen zu haben, auf welcher Memnon vorgestellt war mit Genossen, die entschieden Aithiopen darstellten; auch bezieht sich wohl der Aithiopische Wagenlenker auf einem Relief (Mus. Borb. VI, 23.) auf Memnon (Priamos bei Müller Arch. § 415. p. 657 scheint ein Druckfehler zu sein). Aus demselben Grunde war auch die auffallende Stellung der Phaidra gewählt worden, welche, indem sie auf den gewaltsamen Tod derselben hinwies (auf einem antiken Gemälde hält sie den Strick in Händen, R. Rochette, peint. ant. t. 5.), das Widerwärtige dieser Vorstellung milderte; dass dem Maler dabei der religiöse Gebrauch der ἀλώρα (Köhler, descript. d'un camée ant. du cab. Farn. p. 21 f. Panofka, Mus. Bart. p. 120 f. R. Rochette, Mon. Inéd. p. 181.) vorgeschwebt habe, ist mir nicht unwahrscheinlich; ob dabei eine weitere mythologische Beziehung anzunehmen sei, wie manche vermuthen dürften (vgl. Most, de Hippolyto p. 9 ff.), muss ich dahin gestellt sein lassen. Endlich ist hier zu erwähnen die sinnige Verbindung der einzelnen Parthieen des Gemäldes untereinander, die mannigfachste Beziehung derselben aufeinander durch äussere Anordnung und innere Bedeutung, welche vor allen die Aufmerksamkeit des Beschauenden spannte und das Einzelne zu einem vielgegliederten Ganzen vereinigte. Da ich mich bemüht habe, diese Beziehungen im Einzelnen nachzuweisen, so ist es überflüssig, hier Beispiele anzuführen. Ich glaube nicht, dass man mir vorwerfen werde, bei diesem Bestreben zu weit gegangen zu sein, zu viel gesucht und gefunden zu haben, im Gegentheil bin ich überzeugt, dass genauere Untersuchungen noch sehr vieles ans Licht fördern werden,

das mir entgangen ist. Dagegen bin ich weit entfernt, zu glauben, dass ich überall das Richtige getroffen, immer die wahre Intention des Künstlers herausgefunden habe; wenn das überhaupt kaum irgendwo zu erwarten steht, so verbietet hier die spärliche Tradition einen solchen Gedanken noch mehr. Obgleich auch hier gilt, was von jedem bedeutenden, wahrhaften Kunstwerk gesagt werden muss, dass es der Individualität eines jeden aufmerksamen Beschauers sich hingiebt, und dass es unendlich viel mehr darbietet, als der schaffende Künstler selbst hinein gelegt zu haben sich bewusst ist.

So wie wir die Malerei des Polygnotos gewissermassen als eine epische bezeichnen können, so finden wir auch, dass er sich rücksichtlich des Stoffes vorzugsweise an die Ueberlieferung des älteren Epos gehalten habe, während in späteren Zeiten die Tragödie einen überwiegenden Einfluss auf die bildende Kunst ausübte. Wenn es mit Recht als eine der wichtigsten Aufgaben der Archäologie anzusehen ist, die Entwickelung der Kunst im Zusammenge mit der gesammten geistigen Entwickelung der Hellenen und namentlich also in ihrem Zusammenhange mit der Dichtkunst nachzuweisen, so verdient Pausanias keinen geringen Dank, der es uns möglich gemacht hat, die Uebereinstimmung unseres Malers mit dem Epos zu erkennen, und die Art, wie er in der Erklärung des Gemäldes in dieser Beziehung verfährt, wird uns als Richtschnur dienen müssen, und zeigt namentlich, wie die Alten selbst die Werke der Dichtkunst als die erste und hauptsächlichste Quelle für die bildenden Künstler betrachteten. Leider sind wir aber auch für unsern Gegenstand allein auf die Ueberlieferung des Pausanias angewiesen, so sehr wir auch über manche Punkte von andern Seiten her nähere Aufschlüsse wünschen mögen. Auch die tabula Iliaca lässt uns hier im Stich, da der Theil, welcher die Zerstörung Troias darstellt, bekanntlich, wie die Unterschrift aussagt, sich an Stesichoros anschliesst, und wie Welcker (Ann. d. Inst. I, p. 227 ff.) gezeigt hat, ihm genau folgt [12]). Es gab aber noch andere Reliefs derselben Art und desselben Zwecks, welche die Zerstörung Ilions auf eine andere Weise darstellten,

als es dort geschehen ist, wie dies namentlich aus einem Bruchstück hervorgeht, dass zuletzt nach Montfaucon (Ant. expl. Suppl. IV, 38.) von Inghirami bekannt gemacht worden ist (Gall. Om. t. 6.), schon vorher aber besser von Maffei, welcher das für das Museum Veronense p. 468. bestimmte Kupfer später in seiner Schrift Dittico Quiriniano publicato e considerato (Verona 1754, 4.) p. 26. mitgetheilt hat; auch finden sich die Inschriften, verbessert von Münter, bei Tychsen, comm. de Quinto Smyrn. p. LXXV. vgl. Müller, Gött. Gel. Anzeigen 1834, St. 93. p. 923 f. Dieses unterscheidet sich von den übrigen Fragmenten anderer Tafeln durch die Anordnung, indem sich hier nicht längere Streifen untereinander befinden, sondern jede Gruppe ein Feld für sich bildet. Es sind zuerst drei über einander gereihte Darstellungen erhalten, wozu die Inschriften fehlen, und welche schwerlich sicher zu deuten sind; dann folgen fünf über einander gestellte Gruppen, welche nach den Inschriften, zu denen die Darstellungen passen, sich auf den Inhalt der Aithiopis beziehen. Es sind folgende:

Πενθεσίλεια Ἀμάζων παραγίνεται
Ἀχιλλεὺς Πενθεσιλήαν ἀποκτείνει
Μέμνων Ἀντίλοχον ἀποκτείνει
Ἀχιλλεὺς Μέμνονα ἀποκτείνει
ἐν ταῖς Σκαίαις πύλαις Ἀχιλλεὺς ὑπὸ . . .

deren bildliche Vorstellung von der auf der tabula Iliaca gänzlich abweicht. Die Darstellungen, welche die Zerstörung Ilions angingen, sind verloren, und es hat sich nur ein Theil der Inschriften erhalten, welche offenbar den nächtlichen Kampf betreffen, und also lauten:

. . ἀποκτείνει Πρίαμον καὶ Ἀγήνορα
Πολυποίτης Ἔχειον
Θρασυμήδης Νιφραινετον
Φιλοκτήτης Διοπίθην

Dass in der ersten Zeile Νεοπτόλεμος zu ergänzen sei, ist unzweifelhaft, und hier finden wir, wie auch Müller bemerkt hat, eine überraschende Uebereinstimmung mit Leskes, welcher berichtet hatte, dass Agenor durch Neoptolemos gefallen sei (vgl. Quint. Sm. XIII, 217), so wie Priamos,

der letzte aber nicht, wie die gewöhnliche Sage war, am Altar des Zeus, sondern vor der Thür des Hauses (Paus. X, 27, 2.); demgemäss hatte Polygnotos die Leichen beider vereint, und ebenso waren auch auf dieser Tafel beide zugleich von Neoptolemos getödtet. Wenn uns diese Spur darauf leitet, dass auf diesem Relief die Zerstörung Trojas nach Lesches oder dem älteren Epos wenigstens dargestellt war, so fehlt leider für die folgenden Inschriften die Bestätigung, es spricht aber wenigstens nichts dawider. Polypoites erscheint auch auf dem Bilde des Polygnotos unter denen, die am Nachtkampfe Theil genommen haben, Echeios ist sonst nicht bekannt; doch ist der Name Echios Homerisch (Il. XV, 339. XVI, 416.). Thrasymedes, von den Söhnen des Nestor nächst Antilochos am meisten geehrt und berühmt (Paus. IV, 31, 11.), wird unter den im hölzernen Pferde versteckten Helden von Tryphiodoros (v. 167) genannt, wie Polypoites und Philoktetes von Quintus (XII, 317 f.); der Name seines Gegners ist schwerlich richtig, Müller emendirt Νικαίνετον. Der Name des von Philoktetes getödteten Troers ist vielleicht derselbe mit Δηιοπίτης, wie bei Homer (Il. XI, 420.) ein von Odysseus, bei Dict. Cret. III, 7. ein von Agamemnon erschlagener Troer heisst, bei Hygin (fab. 90. und wahrscheinlich auch bei Apollod. III, 12, 5.) ein Sohn des Priamos, derselbe, welchen bei Quintus (XIII, 212.) Meges tödtet; auf jeden Fall also ein in der Troischen Sage bekannter Name. Wir müssen uns mit diesen schwachen Spuren begnügen, die für die weitere Erläuterung des Polygnotischen Bildes keine Vortheile gewähren. Ein Blick auf die Ilische Tafel ist dagegen von grösserem Interesse; wir sehen auf derselben dieselben Figuren, dieselben Gegenstände, wie auf dem Gemälde des Polygnotos und die verschiedene Behandlung derselben ist von Bedeutung, weil wir den verschiedenen Charakter der späteren Tradition von der altepischen daran wahrnehmen können. Vor allen ist es die Milde und Mässigung in der Behandlung der Gräuelscenen, welche den Polygnotos auszeichnet, indem er das Schrecklichste auf eine sinnige Art andeutet und errathen lässt, das man später in seiner nackten Scheuslichkeit

darstellte. Er folgt daher soweit möglich der älteren Ueberlieferung, die den Priamos nicht am Altar des Zeus durch Neoptolemos fallen lässt, er begnügt sich den Neoptolemos als unermüdlichen Rächer dadurch zu bezeichnen, dass er allein noch mordet, aber er erspart dem Beschauer den grässlichen Anblick des mit dem Blute des wehrlosen Greises sich besudelnden Mörders. Nicht vom schirmenden Altar reisst Aias mit roher Gewalt die Kassandra, aber das Gericht über den Meineidigen, der Anblick der unglücklichen Seherinn, die auch dieses über sich ergehen lassen muss, die Nähe der Troerinnen, welche zu den verlassenen Altären geflüchtet sind, sprechen aufs lebhafteste das Gefühl an, das der Anblick der Schandthat selbst verletzen würde. Der grauenvolle Tod des Astyanax ist von ihm nicht berührt worden, noch steht der Knabe neben seiner Mutter, die, selbst eine Gefangene, ihn gegen den Angriff nicht schützen kann, welchen die angstvolle Geberde desselben bereits anzudeuten scheint, noch weilt Polyxena unter den Gefangenen, ohne zu ahnen, dass ein noch schrecklicheres Loos ihr bevorstehe. Die Göttergleiche Helena strahlt im ungetrübten Glanze ihrer Schönheit; wie fein auch der Zug ist, der den von Rache entflammten Menelaos das gezückte Schwert hinwerfen lässt, da sie sich ihm entschleiert, er enthält auch das Zugeständniss ihrer Schuld; bei unserem Maler ist diese ganz zurück getreten, wir sehen nur die Erscheinung dieser himmlischen Schönheit, um welche dieser Krieg geführt werden musste, — so wollten es die Götter, und wir selbst begreifen es. Dieselbe Scheu lässt ihn auch in dem Gemälde der Unterwelt, wo die Wahl der einzelnen Figuren ihm mehr freigestellt war, das Widerwärtige vermeiden und nur leise darauf hindeuten; Theseus und Peirithous sind nicht am Felsen angewachsen, sondern sitzen angefesselt auf Sesseln, Aktaion und Kallisto sind nicht wirklich in Thiere verwandelt, und nur angedeutet ist die Todesart der Phaidra. Gewiss aber ist dieser Zug von grosser Bedeutung in der Charakteristik des grossen Malers, den wir auch in dieser Beziehung als den ethischen erkennen.

So wie wir nun sehen, dass bereits Stesichoros die einzelnen Scenen der Eroberung der Stadt in einem ganz

andern Sinne behandelt habe und weit entfernt von der schonenden Mässigung unseres Künstlers war, der auch die Härte des ältern Epos in seiner Darstellung zu umgehen und zu mildern wusste, so dürfen wir annehmen, dass die Tragödie die Schauder und Schrecken erregende Begebenheit ihrem Bedürfnisse gemäss weiter ausgebildet habe, schon aus dem Grunde, weil wir sie in der später allgemein gewordenen Sage, und diese ward ja hauptsächlich durch das Drama gestaltet, in solcher Weise vorfinden. Denn leider sind uns über die Werke der grossen Tragiker, welche diesen Theil der Sage betrafen, nur sehr ungenügende Notizen enthalten. Zwar führt Aristoteles (poet. 23, 7.) als Stoff der Tragödie Ἰλίᾳ πέρσις und ἀποπλοῦς an, also grade die Abtheilungen des Polygnotischen Gemäldes, giebt aber nichts näheres an. Wenn gleich sehr wahrscheinlich ist, dass Aischylos Tragödie im Ganzen mit dem Charakter der Polygnotischen Kunst mehr übereinstimmte (Welcker, Aesch. Tril. p. 442.), dass er den Frevel des Aias in ähnlicher Weise behandelte, so lässt sich doch genaueres nicht bestimmen. Von dem Inhalt des Sophokleischen Sinon und Priamos ist leider durchaus nichs bekannt, allein die Rückführung der Helena ins Lager, der Tod des Astyanax und der Polyxena waren von ihm auf eine Weise behandelt, welche von der unsers Künstlers abweicht. Was aber Euripides anlangt, so genügt eine Vergleichung der noch erhaltenen Stücke, um zu beweisen, in wie verschiedenem Geiste er diese Sage auffasste und behandelte; und Böttigers Vermuthung (Arch. d. Mal. p. 287.), dass Polygnotos Gemälde in der Poikile in einiger Beziehung zu Euripides Troerinnen gestanden habe, erscheint ganz unwahrscheinlich.

Zur Zeit des Polygnotos, und wohl grösstentheils durch ihn, war die Malerei bei den Griechen zu einer äusseren und inneren Bedeutung gelangt, welche sie nicht wieder erreichen konnte. Die Ausschmückung der Heiligthümer und öffentlichen Gebäude, Darstellung der Götter- und Heroenmythen, die Verherrlichung vaterländischer Grossthaten, in weitestem Umfang und grossartigem Zusammenhang, fiel ihr zu, und die Bildhauerkunst stand hinter ihr zurück, grosse Bildner, wie Onatds

und Pheidias sind daher auch zugleich Maler. Unter diesen Umständen, zu einer Zeit, welche ein ernster, glühender Eifer für alles wahrhaft Grosse und Schöne beseelte, konnte sich die Malerei zu einer Höhe erheben, welche sie, was Tiefe und Grösse anlangt, vielleicht nie wieder erreicht hat. Aber bald nahm die frisch aufblühende Sculptur ihren Platz für die Verzierung der öffentlichen Gebäude ein, und die Malerei, losgerissen von dem Boden, dem sie angehörte, ging nun dem Schicksal entgegen, das später auch die Sculptur treffen musste. Immer mehr individueller Neigung hinzugeben, erblühte sie unter der Pflege sorgsamer Virtuosität freilich zu einem früher ungeahnten Glanze technischer Vollkommenheit, aber so wie der räumliche Umfang schwand auch die innere Grösse und Bedeutung immer mehr dahin, für Einzelne gepflegt, gewann das Einzelne auch die Oberhand über das Ganze, so in der technischen Ausführung, wie in der Wahl und Auffassung des Gegenstandes. Als späterhin die Malerei wieder berufen ward, in weiterem Umfange Gebäude zu zieren, war es die Prachtliebe vornehmer Römer, welche einem ungebildeten Kunstsinne durch bunten Farbenglanz schmeicheln, und ihrer Eitelkeit durch kostbaren Schmuck fröhnen wollten, und die Kunst sank zum Handwerk herab, in dessen Werken jetzt die Nachwelt noch den Sonnenblick früherer Zeiten dankbar zu erkennen bemüht ist.

Anmerkungen.

1. Die bisherigen Bearbeitungen sind bekannt: von Caylus, Hist. de l' acad. t. XXVII. p. 34 f. Riepenhausen, Gemälde des Polygnotos in der Lesche zu Delphi 1805. Dieser erste Theil betrifft nur die Zerstörung Ilions, und wurde Veranlassung zu der Abhandlung von Göthe und H. Meyer über beide Gemälde, in der Jenaer Allgem. Littztg. 1805, Th. 3. vgl. Göthe's Werke, XLIV. p. 97 ff. Meyer, Kunstgesch. II. p. 131 ff. Dann wurden sie einer genauen Betrachtung unterzogen von Böttiger, Archäol. der Mal. p. 296 ff. und Siebelis, im Commentar zu den betreffenden Stellen des Pausanias. Die zweite Restitution der Gebrüder Riepenhausen, Peintures de Polygnote à Delphes dessinées et gravées d' après la description de Pausanias par F. et J. R. 1826. 1829, habe ich nicht zu Gesicht bekommen. Welcker hat das von ihm gegebene Versprechen (Aesch. Tril. p. 512.), die streng berechnete und genau regelmässige Anordnung dieser beiden Gemälde auseinanderzusetzen, meines Wissens noch nicht erfüllt; in einer Anmerkung zum Philostratos (p. 485 f.), hat er angedeutet, dass die Siebenzahl der Composition zum Grunde liege, und sich danach die Anordnung genau bestimmen lasse; von welcher Bemerkung König (de Pausaniae fide et auctoritate p. 48.) eine obwol nur flüchtige Anwendung zu machen versucht hat. Da mir dieselbe erst nach vollendeter Arbeit in die Hände fiel, musterte ich nochmals mit Aufmerksamkeit das gefundene Resultat, doch ist es mir nicht gelungen, jenes Princip in einer allgemeinen Anwendung durchzuführen. Auch O. Müller hat dasselbe nicht zum Grunde gelegt

bei den Andeutungen, welche er über Anordnung und Zusammenhang der Nekyia gegeben hat (Gött. Gel. Anz. 1827. St. 132. p. 130 ff.), bei denen mir Pausanias Beschreibung doch nicht gewissenhaft genug benutzt zu sein scheint. Dass übrigens jene Vorarbeiten nach Kräften benutzt sind, bedarf keiner Erwähnung, dass keine durchstehende Polemik gegen sie geführt ist, wie ich hoffe, keiner Entschuldigung; wenn ich namentlich Böttiger öfter widersprechen musste, so hat dies seinen natürlichen Grund darin, dass er der nächste Vorgänger war, der also vorzugsweise zu berücksichtigen war. Es war mein hauptsächliches Bemühen, zu finden, was sich ergäbe, wenn man genau den Worten Pausanias folge, das so gefundene zu verstehen und zu erklären; dass sich manches nicht fügen, anderes unverständlich bleiben würde, musste ich erwarten, auch dieses offen darzulegen, schien mir nöthig; denn nur so ist ein Fortschritt möglich. Dagegen scheinen mir die Meisten sich schon zu früh eine Meinung gebildet zu haben, der zur Liebe vieles in den Worten des Schriftstellers willkührlich geändert wird, wie z. B. Böttiger eine bedeutende Anzahl von Conjecturen aufgestellt hat, die ohne Ausnahme willkührlich und unwahrscheinlich sind, oder auch die deutliche Beschreibung des Pausanias vernachlässigt und verdreht wird, wie denn Göthe die Nekyia „nach eigenen Einsichten, den Pausanias auf einige Zeit vergessend," beschreibt. Ein solches Verfahren, so geistreich und gelehrt es sei, kann die Sache nicht wahrhaft fördern und die genaueste Beachtung des Pausanias muss die erste Grundlage für jede Untersuchung sein. Freilich ist der Text des Pausanias auch durch die neueste, treffliche Ausgabe von Schubart und Walz, welche natürlich zum Grunde gelegt ist, noch nicht ganz hergestellt; auch in dem hier behandelten Abschnitte sind einige schwierige Stellen, doch ist im Allgemeinen der Sinn überall mit Sicherheit zu bestimmen.

2. Vgl. besonders Letronne, lettres d' un antiquaire p. 185 ff. R. Rochette, peint. ant. p. 179 f., welcher aber jedenfalls im Irrthum ist, wenn er glaubt, die Worte des Pausanias: οἴκημα γραφὰς ἔχον τῶν Πολυγνώτα, ἀναθήματα

μὲν Κνιδίων könnten nur von Tafelgemälden verstanden werden.

3. Die Worte des Pausanias: κάθηται — καὶ Εὐρυβάτης πλησίον· τὸν δὲ Ὀδυσσέως εἶναι κήρυκα εἰκάζομεν· ὃ μὴν εἶχεν ἤδη γένεια haben zu manchen Erklärungen Veranlassung gegeben. Zuvörderst konnte Pausanias über den Namen nicht zweifelhaft sein, wie einige wollen, denn dieser stand auf dem Bilde geschrieben, er vermuthete nur, dass der aus Homer bekannte Herold des Odysseus dargestellt sei und nicht ein anderer. Den Grund, warum sich Pausanias darüber so unbestimmt ausdrücke, hat man in der folgenden Bemerkung gefunden, dass er unbärtig sei. R. Rochette (Mon. Inéd. p. 246.) meint, da Odysseus fast durchgehends bärtig dargestellt werde, habe Pausanias sich gewundert, dass der Herold desselben unbärtig erscheine; gegen die erste Behauptung beweisen allerdings einzelne Ausnahmen, wo Odysseus unbärtig erscheint (Braun, Ann. d. Inst. VIII. p. 285 f.), nichts, allein die Folgerung ist wohl so wenig zuzugeben, als diese Notiz bei Pausanias genügt, auf einem Vasenbilde (Mon. Inéd. LVII, A.) in dem unbärtigen Heros den Eurybates zu erkennen, da dort das sichere Kennzeichen, das Kerykeion, fehlt (a. a. O. p. 313.). Mir scheint, dass Pausanias sich über die Identität dieses Eurybates mit dem Herold des Odysseus nur deshalb zweifelhaft ausspricht, weil es auffallend scheinen konnte, dass in dieser Angelegenheit nicht vielmehr Talthybios erschien, der als Herold des Agamemnon durch Dichter und Künstler bekannt genug war (Milling. Anc. Uned. Mon. II, 1.) Böttiger (a. a. O. p. 319.) vermuthet, der Herold sei unbärtig dargestellt, um anzudeuten, dass die älteren alle vor Troia abgestorben sein; auch das scheint mir zuviel gesucht. Pausanias bemerkt stets, ob eine Figur bärtig sei oder nicht; dies wird uns jetzt weniger auffallen, nachdem eine aufmerksame Betrachtung der Vasenbilder gezeigt hat, wie verschiedener Styl und Zeit auch hierin einen bestimmten Unterschied machen.

4. Böttiger hat über jenes Gemälde Vermuthungen geäussert, zu denen die kurze Beschreibung des Pausanias keineswegs, wie er glaubt, Veranlassung giebt. Seine

Worte lauten so: ἐπὶ δὲ τοῖς Ἀμαζόσιν Ἕλληνές εἰσιν ἡρηκότες Ἴλιον καὶ οἱ βασιλεῖς ἠθροισμένοι διὰ τὸ Αἴαντος ἐς Κασσάνδραν τόλμημα· καὶ αὐτὸν ἡ γραφὴ τὸν Αἴαντα ἔχει καὶ γυναῖκας τῶν αἰχμαλώτων ἄλλας τε καὶ Κασσάνδραν; eine grosse Uebereinstimmung mit dem Gemälde zu Delphi, was die Hauptauffassung anlangt, lässt sich nicht verkennen, im Einzelnen ist sie nicht nachzuweisen. Wir wissen, dass unter den gefangenen Troerinnen, welche eine Hauptparthie des Gemäldes ausmachten, auch Laodike sich befand und zwar mit den Zügen der von Polygnotos geliebten Elpinike; dies führt Böttiger (Raub der Cass. p. 42.) als einen Hauptbeweis der grossen Uebereinstimmung unter beiden Gemälden an, während eher das Gegentheil daraus folgt, denn Laodike war freilich auch in der Lesche vorgestellt, aber nicht als Gefangene und in einer sehr eigenthümlichen Situation. Eben so wenig folgt aus den Worten des Schriftstellers (Plut. Cim. 4.) ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾷ γράφοντα τὰς Τρωάδας, dass das Bild auch die Troerinnen genannt worden sei. Ausserdem aber behauptet Böttiger (Archäol. d. Mal. p. 296 ff.), es könne jenes Gemälde nicht eine Handlung dargestellt haben, sondern man habe sich vorzustellen das Gericht der erzürnten Fürsten über den Aias (etwa wie auf dem sogenannten Schilde des Scipio, Millin Mon. Inéd. I, 10., was kaum eine geeignete Vorstellung geben dürfte), und dann als eine zweite Scene, die schon durchs Loos vertheilten Frauen, unter ihnen Kassandra, die dem Agamemnon bereits zugefallen, ihr Schicksal bejammernd. Weiterhin findet er es noch wahrscheinlicher, dass Polygnotos drei Acte, nämlich den an Kassandra begangenen Frevel und in zwei Scenen die Folgen desselben für Aias und Kassandra charakteristisch dargestellt habe. Dies letztere nun ist durchaus unwahrscheinlich, denn inwiefern konnte es als eine nothwendige Folge jener That für Kassandra angesehen, und vom Maler charakteristisch vors Auge gebracht werden, dass sie nachher durchs Loos dem Agamemnon zufiel? Auch Letronne (lettr. d'un antiq. p. 198 f.) nimmt mit Unrecht zwei Scenen an, die Griechen, welche Troja erobert haben, und das Gericht über Aias. Pausanias beschreibt ein einziges Gemälde, das nicht schwer

zu begreifen ist. Den Hauptgegenstand und den Mittelpunkt desselben bilden Aias und Kassandra in dem Augenblick, da das Gericht über sie gehalten wird, vielleicht in ähnlicher Weise dargestellt, wie in der Lesche, um sie versammelt zu beiden Seiten die Heerführer, welche nach Zerstörung der Stadt zum Gericht zusammengekommen sind, und die gefangenen Troerinnen; entweder so, dass auf der einen Seite die Fürsten, auf der andern die Frauen gruppirt waren, oder Männer und Frauen in verschiedenen Gruppen zusammengeordnet. Auf jeden Fall war also hier wie dort dasselbe Motiv, in der Poikile als Hauptgegenstand mit Beiwerk versehen, das auch mit einzelnen Gruppen der Lesche manche Aehnlichkeit haben konnte, in der Lesche eine Gruppe unter andern; auf keinen Fall lässt sich auf diese Beschaffenheit des Gemäldes eine haltbare Vermuthung gründen, welches früher entstanden sei. Dass Polygnotos die Laodike, welche Homer die schönste unter den Töchtern des Priamos nennt (Il. VI, 252.), unter den Troerinnen hervorhob, leitet Heyne (z. Apollod. t. II. p. 302.) nicht unwahrscheinlich daher, weil sie nach einer Sage mit dem Akamas ein Liebesverständniss unterhalten hatte (Parthen. 16. Lycophr. 495 f. das. Schol.).

5. Der Ausdruck des Pausanias: *ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δῆλα ὡς ὁ Ἀχέρων* hat für uns etwas auffallendes und geziertes, statt des einfachen: der Fluss Acheron ist dargestellt. Indess hat dies wohl seinen Grund darin, dass gewöhnlich die Localität nicht, wie jetzt beständig, durch die landschaftliche Decoration, sondern durch die Personification des Ortes dargestellt werden. Länder, Städte, Inseln, Flüsse und Quellen wurden stets als Figuren dargestellt und nahmen Theil an der Handlung, vgl. Tölken, üb. d. verschiedene Verhältn. der ant. und mod. Malerei zur Poesie p. 9 ff. So war auch der Acheron für die Griechen eine Person und als solche dargestellt (wie man ihn denn auch auf einem Basrelief bei S. Bartoli Sepolcri t. 77. zu erkennen glaubt); dass hier das Wasser des Flusses allein gemalt war, war demnach eine Ausnahme und dieses rechtfertigt die Ausdrucksweise des Pausanias.

6. Ich habe hier eine Beziehung der gegenüberliegenden Gemälde auf einander wahrzunehmen geglaubt; Böttiger (a. a. O. p. 304.) hat sie in einem andern Umstande gesucht, nämlich, dass Neoptolemos als Rächer in dem einen Gemälde erscheint, nicht aber unter den Bewohnern der Unterwelt. Als Heros, der in Delphi neben dem Orakelgott wohne, dürfe man seinen Schatten im Hades nicht suchen, und so sei dies gewissermassen eine negative Verherrlichung des Sohnes des Achilleus. Ich zweifle, dass diese Vorstellung richtig sei, denn da Polygnotos den Besuch des Odysseus in der Unterwelt nach der Homerischen Erzählung zum Mittelpunkt seiner Darstellung macht, konnte er den Neoptolemos nicht dorthin versetzen, wenn er nicht von der Tradition abweichen wollte, denn Odysseus erzählt ja dem Achilleus von den Thaten seines noch lebenden Sohnes; und es darf also darin nichts Besonderes gefunden werden, vielmehr würde das Gegentheil auffallend sein. Allerdings sagt Pausanias, Polygnotos habe den Neoptolemos deshalb allein mordend dargestellt, weil das Bild sich oberhalb des Grabes des Neoptolemos befand, allein ich glaube, dies hat einen andern Sinn. Nach der allgemeinen Sage war Neoptolemos am Altar des Apollon durch die Hand des Delphischen Priesters Machaireus, gefallen mit welcher That dann Orestes auf verschiedene Weise in Verbindung gesetzt wurde, durch spätere Umgestaltung, wie es scheint. (R. Rochette, Mon. Inéd. p. 205 f.) Apollon steht dem Achilleus wie dem Neoptolemos feindlich gegenüber, beide freveln wider ihn, beide büssen ihre Schuld; den Achilleus tödtet Apollon durch den Pfeil des Paris, Neoptolemos fällt auf den Spruch der Pythia in Delphi (Paus. I, 13, 9.). Als die besondere Veranlassung wird bald der Mord des Priamos angesehen (Paus. IV, 17, 4.), bald die Opferung der Polyxena, wie dieses an der Townleyschen Cista von Gerhard trefflich nachgewiesen ist (Etrusk. Spiegel I. p. 49 ff.); auf jeden Fall war der Tod des Neoptolemos die Sühne für sein Vergehen gegen Apollon. Er ward Anfangs unter der Schwelle begraben, später ward ihm ein Grabmal errichtet (Paus. X, 24, 6. Schol. Pind. Nem. VII, 62.), an dem die Delphier ihm zu Ehren eine Festfeier begingen,

aber, wie Pausanias sagt, erst seit der Zeit, da die Gallier einfielen und durch die Erscheinung des Neoptolemos verjagt wurden (I, 4,4. X, 23, 2., welchen Gegenstand der Herzog von Luynes auf einer Vase zu erkennen glaubte, Nouv. Ann. II. p. 1 ff.), obwohl schon Pindaros ihn als gefeierten Heros in Delphi erwähnt (Nem. VII, 62.). Polygnotos hatte also vielmehr den Neoptolemos mordend dargestellt, um an die Schuld zu mahnen, welche er in Delphi mit seinem Tode gebüsst hatte.

7. Obgleich Bakchische Genossen mit dem Saitenspiel in Händen häufig sind (Gerh. Auserl. Vasenb. I. p. 149. t. 52.), und solche als Dithyrambos und Komos durch Beischriften bezeichnet sind, so dürfte doch Marsyas mit der Flöte zu innig verbunden sein, als dass er mit der Kithar dargestellt werden konnte, und der Umstand, dass Komos auch mit der Flöte erscheint, kann keinen hinreichenden Beweisgrund dafür abgeben. Einen solchen Marsyas mit dem Saitenspiel habe ich aber (Vasenb. p. 20.) als auf einer Sicilischen Vase befindlich aufgeführt, nach Panofkas Bericht (Bullett. 1830. p. 170,), da mir damals die Schrift von R. Politi (Illustrazione sul dipinto in terra cotta di un Ercole ed Apolline e di altre tre figuline. Girg. 1829.) nicht zur Hand war. Das Bild stellt die Rückführung des Hephaistos vor (worüber jetzt Gerhard, Auserl. Vasenb. I. p. 214 f. zu vergleichen ist, der dieses Vasenbild nicht erwähnt), von der Inschrift über dem Kitharspielenden Pferdeschwänzigen Satyr, welcher voranschreitet, sind aber nur wenige Züge erhalten welche eben so gut z. B. zu ΣΙΜΟΣ als zu ΜΑΡΣΥΑΣ ergänzt werden können. Jedenfalls wird man für die auffallende Erscheinung eines Marsyas mit der Kithar einen sicherern Beleg erwarten müssen.

8. Schon vorher hatte Pausanias (c. 28. z. A.) mit einem Seitenblick auf seine Zeit, wo freilich dergleichen Verbrechen häufig waren, durch Beispiele bewiesen, dass vor Alters Frevel gegen die Aeltern und Tempelraub für die verabscheuungswürdigsten Verbrechen gehalten, Erfüllung der Kindespflicht, Schonung der Heiligthümer auch in Feindesland vor allen Gottgefällig geachtet worden sei.

Auch hier bemerkt er, in der alten guten Zeit habe man die Weihe in Eleusis allen andern Beweisen der Gottesverehrung in demselben Masse vorgezogen, als man damals die Götter höher geehrt hätte, als die Heroen. Diese letzte Bemerkung ist nur erklärbar, wenn sie eine besondere Beziehung hat. Vergleicht man damit die bekannte Stelle (VIII, 2, 5.), wo er ausspricht, in früheren Zeiten haben sich die Götter den Menschen gezeigt, auf der Stelle belohnend oder strafend nach Verdienst, damals seien auch Sterbliche noch zu Göttern geworden, zu seiner Zeit aber, da die Schlechtigkeit immer weiter um sich gegriffen habe, sei kein Mensch zu einem Gott erhoben, als nur zum Schein und aus Schmeichelei gegen die Machthaber und Gewaltigen; so wird man es wahrscheinlich finden, dass er beide Mal die Vergötterung des Antinoos im Sinne hat. Die ausschweifende Trauer Hadrians um seinen Liebling, den er für einen Gott erklären und auf alle Weise verherrlichen liess, die schmeichlerische Bereitwilligkeit der Griechen, der gens prudentissima adulandi, dem Willen des Kaisers nachzukommen und den neuen Gott auf alle Weise zu verehren, indem sie ihm Weihen und Orakel stifteten (Spart. Hadr. 14.), macht eine missbilligende Aeusserung der Art nur zu begreiflich. Auch scheint mir an der einzigen Stelle, wo Pausanias des Antinoos erwähnt (VIII, 9, 4.) auch in der ruhigen Erzählung eine gewisse Ironie bemerkbar zu sein.

9. So auf den bereits oben angeführten Vasenbildern, Millin, Vases de Canosa 3. Mon. Ined. d. Inst. II, 49, wo Tantalos nur von dem über ihm hängenden Felsen bedroht wird. Auf einem Sarcophag (Mus. Pio Cl. V, 19.) hat sich dagegen der Künstler vergeblich bemüht, den mitten im Wasser vor Durst verschmachtenden darzustellen. Ebenso ungeschickt ist dort auch der Steinwälzende Sisyphos dargestellt. Müller (Arch. §. 397, 1.) hat durch ein Versehen die Abbildung dieses Sarcophags bei S. Bartoli (Sepoleri t. 56.) für ein verschiedenes Monument gehalten und dieselbe Figur einmal für Tantalos, das andere Mal für Atlas erklärt. Allerdings stimmt diese Figur, welche auf einem Knie ruhend, ein schweres Felsstück, das er auf dem Nacken trägt, mit

beiden Händen unterstützt, genau überein mit den späteren Vorstellungen des Atlas (Mus. Borb. V, 52. Millin, voyage dans le midi de la France pl. 36, 2. Gerhard, Archem. u. d. Hesp. t. IV, 4. 5. R. Rochette, sur les représ. fig. du pers. d' Atlas p. 63 ff.), allein ein im Hades büssender Atlas ist, so viel ich weiss, durch keine Ueberlieferung beglaubigt, so wenig als ihm je auferlegt ist, einen Felsen zu tragen. Ebenso misslich würde mir die Annahme scheinen, es sei Tantalos zweimal dargestellt, wo die Aehnlichkeit der Stellung mit Atlas allerdings weniger befremden würde, da man ihn in einigen Sagen diesem gleich darstellte (Völcker, Japet. p. 64. 355.); Sisyphos erscheint so häufig in der Unterwelt, dass er hier kaum fehlen konnte, und es scheint die Ungeschicklichkeit des Künstlers zu sein, die ihm das Felsstück vielmehr schleppen, als wälzen lässt.

10. Ulrichs hat den Fussboden der Lesche oberhalb der Quelle Kassotis in einem Heumagazin zu entdecken geglaubt (Reisen und Untersuchungen in Griechenland I. c. 7.), über die Bauart und ehemalige Einrichtung derselben scheint sich dabei kein Resultat ergeben zu haben. Aus der Beschreibung des Pausanias geht hervor, dass nur die beiden langen Seitenwände gemalt gewesen sind; worauf sich die gewöhnliche Vorstellung gründe, es sei ein Gebäude gewesen, das einen kleinen Hof eingeschlossen habe, mit einer rings herumlaufenden von innen offenen und nur durch Säulen unterbrochenen Gallerie und mit Sitzen, weiss ich nicht, es müsste denn die allerdings lockende Vergleichung mit dem auf diese Weise eingerichteten Campo santo in Pisa sein. Einfacher scheint mir die Meinung Letronne's (lettres d' un antiq. p. 189 f.), dass die Lesche zwei lange Seitenwände hatte, an den kürzeren Seiten aber statt der Wände Säulenreihen; damit stimmt die Erklärung der Grammatiker (Schol. z. Hom. Od. XVIII, 329.) die λέσχη sei ein οἴκημα ἀθύρωτον, und ich glaube nicht, dass Plutarchos Worte: ἤδη δέ πως ἀπὸ τῆ νεὼ προϊόντες ἐπὶ ταῖς θύραις τῆς Κνιδίων λέσχης ἐγεγόνειμεν (de def. orac. 6.) dawider sind, da diese nur ausdrücken sollen, „wir waren am Eingange der Lesche," vgl. Dem. Phil. IV. p. 140, § 34.

11. Die Stelle des Aelianus ist für die Characteristik des Polygnotos ungemein wichtig und lautet so: Πολύγνωτος ὁ Θάσιος καὶ Διονυσίος ὁ Κολοφώνιος γραφέε ἦστην. Καὶ ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἄθλα· τὰ δὲ τᾶ Διονύσιε πλὴν τᾶ μεγέθες τὴν τὲ Πολυγνώτε τέχνην ἐμιμεῖτο εἰς τὴν ἀκριβείαν, πάθος καὶ ἦθος, καὶ σχημάτων χρῆσιν, ἱματίων λεπτότητας καὶ τὰ λοιπά. Die Worte τὰ μεγάλα γράφειν und ἐν τοῖς τελείοις sind offenbar Kunstausdrücke und näher zu bestimmen. Den ersten Ausdruck gebraucht auch Platon an einer von Hermann (de pict. par. p. 4.) nachgewiesenen Stelle (Sophist. p. 235 E. f.). Er unterscheidet dort zwei Gattungen der μιμητική, die εἰκαστική und φανταστική; nachdem die erste dahin bestimmt worden ist, dass sie die Dimensionen des Originals und die Farben desselben genau wiedergebe, wird auf die Frage, ob denn nicht alle Nachahmung so verfahre, geantwortet: Οὔκουν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πρός τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν· εἰ γὰρ ἀποδιδοῖεν τὴν τῶν καλῶν ἀληθινὴν συμμετρίαν, οἶσθ' ὅτι σμικρότερα μὲν τὰ βέοντος τὰ ἄνω, μείζω δὲ τὰ κάτω φαίνοιτ' ἂν διὰ τὸ τὰ μὲν πόρρωθεν, τὰ δ' ἐγγύθεν ὑφ' ἡμῶν ὁρᾶσθαι. Es wird dann diejenige Kunst der Nachahmung, welche die Dimensionen nicht wiedergebe, wie sie sind, sondern wie sie dem Beschauer sich darstellen sollen nach einer bestimmten Absicht, als die φανταστική bezeichnet. Es leuchtet ein, dass τὰ μεγάλα hier nicht blos Werke von grosser Ausdehnung bedeute, sondern hauptsächlich solche, welche sich durch ausgedehnte, reiche Composition, und die Verbindung mehrerer Gegenstände und Figuren auszeichnen, zunächst wohl im Gegensatz gegen das einzelne Bild, sei es Gemälde oder Statue. Denn dort kam die strenge Nachahmung der wirklichen Verhältnisse in Betracht, und genügte, nicht so bei einer eigentlichen Composition, wo andere Forderungen gestellt werden müssen. Soviel geht aus der Stelle des Platon hervor; aus Vitruv (VII, 5.) sehen wir, dass später wenigstens die Megalographia ungefähr der Historienmalerei entspricht. Denn nachdem er dort mancherlei Gattungen der Malerei angeführt hat, setzt er hinzu: nonnullis locis signarent megalographiam habentem deorum simulacra seu fabu-

larum dispositas explicationes, non minus Troicas pugnas seu Ulixis errationes. Mochte in späteren Zeiten durch den Gegensatz gegen Landschaftsmalerei, und Rhopographie der Begriff der Megalographie schärfer gefasst und bestimmer ausgebildet worden sein (Welcker z. Phil. p. 396 f. Letronne, lett. d' un antiq. p. 467 f.), so kann er sich schwerlich wesentlich geändert haben, da ausser einzelnen Bildnissen, in früheren Zeiten keine andere Gattung der Malerei in einiger Ausdehnung zur Anwendung kommen konnte. Wenn nun gleich die Historienmalerei damals so wenig, wie jetzt, die Ausführung in grossen Dimensionen nothwendig bedingte, so dürfen wir doch diese als gewöhnlich um so mehr voraussetzen, da sie meistens zur Ausschmückung grosser, öffentlicher Gebäude diente, und es mag sich also meistens auch der Begriff bedeutender räumlicher Ausdehnung mit diesem Worte verbunden haben. Schwieriger sind die folgenden Worte *καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἄθλα*, und sehr verschieden erklärt. Zu vergleichen sind damit dieWorte *εἰκόνα γραπτὴν τελείαν* in Inschriften (C. I. n. 3068 B. 3085), und die Stelle bei Plutarchos (Vit. X. oratt. p. 843 E.): *καὶ ἔστιν αὕτη ἡ καταγωγὴ τῆ γένας τῶν ἱερασαμένων τῆ Ποσειδῶνος ἐν πίνακι τελείῳ, ὃς ἀνάκειται ἐν Ἐρεχθείῳ γεγραμμένος ὑπὸ Ἰσμηνίᾳ τῆ Χαλκιδέως.* Hier haben Facius (excerpta p. 183.) und Sillig (catal. artif. p. 233.) *ἐν πίνακι τελείῳ* erklärt in una tabula, non pluribus, was von R. Rochette (peint. ant. inéd. p. 185.) angenommen wurde, der aber später Hermanns Erklärung (de pict. par. p. 12.) gebilligt hat, dass damit bezeichnet sei, auf diesem Gemälde sei die ganze Genealogie der Butaden vollständig dargestellt (lettres archéol. I. p. 120 ff.). Dagegen hatte es Letronne (lettres d' un ant. p. 442 f.) für ein vollendetes, ausgezeichnetes Bild erklärt, gewiss sehr unwahrscheinlich. Böckh (C. J. II. p. 664.) erklärte die *εἰκὼν γραπτὴ τελεία* für ein Portrait in ganzer Figur, und ebenso den *πίναξ τέλειος* für ein Gemälde, dass die Genealogie der Butaden in ganzen Figuren darstellte. R. Rochette, der diese Bedeutung für jene Inschriften selbst annimmt, gesteht sie für diese Stelle nicht zu, und erklärt das Wort *τέλειος* beim Aelianus noch anders, nämlich mit

Perizonius für adultus, so dass dem Polygnotos das Lob beigelegt würde, in der Darstellung erwachsener, ausgebildeter Menschen sich ausgezeichnet zu haben. Welcker hatte es beim Aelianus wie bei Plutarchos in derselben Bedeutung gefasst, so dass es eine in sich abgeschlossene, vollendete Composition bezeichne (Hall. L. Ztg. 1836, Oct. p. 179.) Was R. Rochette dagegen bemerkt, ein jeder Maler wolle ja in jedem Gemälde eine abgeschlossene Composition schaffen, mithin könne dieses nicht vom Polygnotos als etwas ausgezeichnetes erwähnt werden, trifft freilich nicht, denn es ist einleuchtend, dass ein Künstler vor dem andern sich auszeichne durch die Kunst, einen Gegenstand so aufzufassen und zu behandeln, dass eine abgerundete, vollkommene Composition entstehe, und die Erfahrung lehrt es. Es wäre also sehr wohl denkbar, dass Dionysios, obwohl er mit Glück in vieler Beziehung dem Polygnotos nacheiferte, doch hierin demselben — und wir wissen, dass dies ein eigenthümlicher Vorzug unseres Meisters war — nachstand. Allein der Zusammenhang erfordert beim Aelianus etwas anderes, und dann möchte grade dieses Lob trefflicher Composition bei einem genealogischen Gemälde schwer zu erreichen sein, wo der Natur der Sache nach eine Reihe von Figuren mehr nebeneinander zu stellen war, wenn auch der Maler eine Art von Handlung hinzubringen bemüht gewesen wäre, wie man daraus schliessen möchte, dass Abron, der die erbliche Priesterschaft seinem Bruder Lykophron abtrat, dargestellt war, wie er diesem den Dreizack überreichte. Mir scheint, dass die Erklärung den Vorzug verdiene, welche dem Wort τέλειος allenthalben dieselbe Bedeutung giebt, da diese Stellen offenbar einander entsprechen. Man wird aber von der Stelle des Aelianus ausgehen müssen, weil diese allein durch den Zusammenhang etwas Sicheres an die Hand giebt. Dionysios, heisst es, sei in allen Beziehungen dem Polygnotos vergleichbar πλὴν τῷ μεγέθους, und Polygnotos unterscheide sich dadurch, dass er ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἄθλα, es muss also auch hierdurch vorzugsweise die räumliche Ausdehnung und Grösse bezeichnet werden. Es passt also die Bedeutung von ganzen Figuren so wenig,

als die erwachsener, vollkommen ausgebildeter Menschen, denn beides bezeichnet an und für sich die Grösse der Gemälde nicht, sondern es kommt dabei alles erst auf die Verhältnisse an. Es lässt sich auch überhaupt nicht annehmen, noch mit dem Folgenden vereinen, dass Dionysios meist nur Brustbilder, oder nicht erwachsene Menschen gemalt hätte, wie bei einer von diesen Bedeutungen die Stelle besagen würde. Die Bedeutung, welche Osann (Syll. Inscrr. p. 246.) den Worten εἰκὼν τελείᾳ gegeben hat, ein Bild in Lebensgrösse, scheint mir die richtige und allenthalben passend; denn wenn τέλειος von allem gebraucht wird, das vollendet ist, besonders von dem, was völlig aus gewachsen ist, die gehörige Grösse erreicht hat, so wird man nicht bezweifeln, dass es passend sei von dem Bilde, das einen Gegenstand nicht verkleinert, abgekürzt, sondern in seiner natürlichen, vollkommenen Grösse darstellt. Es ist interessant, dass im J. 1839 in Athen, wie Forchhammer mich erinnert, ein Denkmal ausgegraben worden ist, das wir für eine wahre εἰκὼν γραπτὴ τελείᾳ nehmen dürfen, das lebensgrosse Bild eines gerüsteten Kriegers in Relief, an dem noch alle Spuren der Farben, mit denen es früher bemalt gewesen ist, aufs deutlichste zu sehen sind. Die Inschrift ΑΡΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ ΕΡΓΟΝ nennt den Bildhauer Aristokles (vgl. Sillig. cat. artif. p. 89 ff.); übrigens zeigt sowohl die Form der Buchstaben, als der Styl des Werks, dass es einer frühen Zeit angehört (Bull. 1839 p. 75 f.). Auch von dem genealogischen Bilde bei Plutarchos war es vor allem des Erwähnens werth, dass die Figuren in Lebensgrösse dargestellt waren, welches einen bedeutenden Umfang des Gemäldes voraussetzt, da eine grosse Menge von Figuren darauf vorgestellt waren, und es somit dadurch als eine sehr ansehnliche Stiftung bezeichnet wird. Damit stimmt auch die Art, wie Pausanias von demselben Gemälde spricht (I, 26, 5.): γραφαὶ δὲ ἐπὶ τῶν τοίχων τῷ γένει εἰσὶ τῷ Βατιάδων. Endlich giebt dies an der Stelle des Aelianus den Sinn, welchen wir erwarten, Polygnotos malte nur grosse Bilder und Figuren in Lebensgrösse, was zu dem Ausdruck τὰ μεγάλα die nähere Bezeichnung giebt und zu den übrigen Nachrichten passt, da wir nur von umfassenden, figuren-

reichen Gemälden hören, welche Gegenstände der Geschichte und heroischen Mythologie behandelten, und zur Ausschmückung grosser, öffentlicher Gebäude dienten, wo sie meistens die ganzen Wände bedeckten, also in einem grossen Massstabe gehalten sein mussten. Wenn also Dionysios nicht, wie Polygnotos, Gemälde von grossartiger Anlage und Ausführung lieferte, so eiferte er ihm doch in den wichtigsten Eigenschaften eines guten Malers nach. Dahin gehört die ἀκρίβεια, die Sorgfalt und Genauigkeit auch im Einzelnen, die um so bewundernswerther ist, je eher bei so grossen Werken mehr die Wirkung im Ganzen ohne Beachtung des scheinbar geringfügigen und untergeordneten ins Auge gefasst wird, und je leichter bei so grossem Aufwand von Arbeit die Kraft und Aufmerksamheit nachlässt. Dieser Zug geht auch aus dem genauen Studium der epischen Gedichte, worauf auch Pausanias hinweist (25, 6.), hervor, und dahin ist auch die genaue Beobachtung des alterthümlichen Costumes zu rechnen, auf welche Pausanias aufmerksam macht bei Gelegenheit der später ausser Gebrauch gekommenen Gattung von Harnischen (26, 5.), wofür er als Beleg ein Gemälde des Samiers Kalliphon im Tempel der Artemis zu Ephesos anführt, eines Malers, der das Alterthümliche geliebt und nachgeahmt zu haben scheint, denn von demselben sagt er (V, 19, 2.) dass er die Eris gemalt habe, wie sie auf dem Kasten des Kypselos dargestellt war. Wichtiger war allerdings die Darstellung der Leidenschaft und des Charakters (πάθος καὶ ἦθος vgl. Jac. z. Phil. Im. p. 592.) und die Meisterschaft des Polygnotos in dieser Hinsicht bezeugt Aristoteles, der sie beim Zeuxis vermisste. Ein Hauptmittel charakteristischer Darstellung war nun eben die σχημάτων χρῆσις; der Ausdruck σχῆμα, dessen sich Pausanias wiederholt in dieser Beschreibung bedient (25, 7. 27, 4. 30, 3, wo ein Wort ausgefallen ist; 5. 31, 5.), bezeichnet nämlich die Geberde und körperliche Haltung, insofern sie der bestimmte und deutliche Ausdruck des inneren Zustandes sind, namentlich insofern sie, als in der Natur begründet, eine allgemeine Geltung haben. So steht σχῆμα der στολή gegenüber (Jac. z. Phil. Imag. p. 390.), der Klei-

dung, welche dem Künstler ebenfalls ein Mittel der Charakteristik ist; in Bezug auf die Gewänder wird die λεπτότης gerühmt, wie Lukianos (imag. 7.) mit demselben Worte sagt: ἐσθῆτα ἕτως ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην, ὡς συνεσταλθαι μὲν ὅσα χρὴ, διηνεμῶσθαι δὲ τὰ πολλά. So haben wir hier die hauptsächlichsten Züge zu einer Charakteristik des Polygnotos gefunden. Dionysios aber, der ihm nacheiferte, ist wahrscheinlich derselbe, der nach Plinius (XXXV, 10, 37.) den Beinamen *anthropographos* bekam, weil er nur Menschen und keine Landschaft zu malen verstand, was mit seiner hier bezeichneten Richtung wohl stimmt; auch scheint ihn Plinius zu denen zu rechnen, welche durch kleinere Gemälde (*parva*, entgegengesetzt τὰ μεγάλα — man sieht schon den Gegensatz zwischen Historien- und Genre-Malerei) sich Ruf erworben hatten. Dass er aber seinem Meister nicht bloss in Rücksicht auf die geringere Dimension der Gemälde nachgestanden habe, geht aus einigen andern Nachrichten hervor, namentlich vermisst Aristoteles an ihm die Idealität des Polygnotos (poet. 2, 2.), und nach dem Urtheil des Plutarchos (Timol. 36.), der ihn mit Antimachos vergleicht, fehlte ihm die Anmuth, und statt Kraft und Nachdruck sah man Gezwungenheit und Mühseligkeit (τὰ ἰσχὺν ἔχοντα καὶ τόνον ἐμβεβιασμένοις καὶ καταπόνοις ἔοικε), obgleich vielleicht bei dem letzten Urtheile einiges auf Rechnung der Zeit zu setzen ist. Sein Zeitalter ist ungewiss; ihn mit Meyer (Kunstgesch. I. p. 296 f.) zum Zeitgenossen Alexanders d. Gr. zu machen, ist kein rechter Grund vorhanden, und dass er mit Polygnotos gleichzeitig gelebt habe, wird auch nicht bestimmt angedeutet. Wenn in dem Epigramm des Simonides (fr. LXXX. Gaisf. CCXIX. Schneidew. Anth. Pal. IX, 785.):

Κίμων ἔγραψε τὴν θύραν τὴν δεξιάν·
τὴν δ' ἐξιόντων δεξιὰν Διονύσιος

derselbe Dionysios gemeint ist, was allerdings nicht zu verbürgen ist, so würde er für einen Zeitgenossen des Kimon von Kleonai gelten müssen, denn ein anderer kann dort nicht verstanden werden; da Dionysios aber auf keinen Fall vor Polygnotos gelebt haben kann, würde dieser alte Meister ebenfalls in die Zeit des Polygnotos fallen, was mit den übrigen

Nachrichten von ihm nicht passen will, obgleich Hirt (Kunstgeschichte p. 120.) keinen Anstoss daran nimmt. Dem ist aber leicht abzuhelfen, wenn man mit Müller (Arch. § 99, 1.) Μίκων liest. Mikon war Zeitgenosse des Polygnotos, malte mit ihm gemeinschaftlich (Zeitschr. f. Alterthw. 1840. p. 830 ff.) und es hat also keine Schwierigkeit, ihn auch mit Dionysios zugleich beschäftigt zu sehen.

13. Die Vermuthung, dass diese Tafel, so wie die Bruchstücke einiger andern zum Unterricht gedient habe, ist jetzt ziemlich allgemein angenommen; was Klausen (Aeneas II. p. 115.) über die ursprüngliche Bestimmung der Ilischen Tafel, gestützt auf den Fundort derselben, vermuthet hat, scheint mir ziemlich vage und unsicher. Von den übrigen Fragmenten beziehen sich mehrere auf die Begebenheiten des Troischen Krieges, und zwar ausser dem oben behandelten (*a*), ein anderes ebenfalls ehemals in Verona befindliches (*b*), das ausser von Maffei, Montfaucon a. a. O., und Foggini (Mus. Capit. IV. p. 356.) genauer von Choiseul-Gouffier (voy. pitt. II. a. E.) und danach bei Inghirami (Gall. Om. t. 5.) abgebildet ist. Aus dieser Abbildung nun ergiebt sich, dass dieses Bruchstück zu einem Relief gehört hat, welches der tabula Iliaca sehr genau entsprochen hat. Es enthält den äussersten Rand der mittleren Darstellung von Ilions Zerstörung, und zwar sehen wir, ebenfalls drei übereinandergeordnete Reihen von den Mauern und Thürmen der Stadt eingefasst und eine noch erhaltene Inschrift (*AINEIAΣ*) zeigt, dass Aineas ungefähr auf derselben Stelle dargestellt war, wo wir ihn mit den Heiligthümern auf der tabula Iliaca sehen, obgleich die knieende Frau mit dem Kinde auf der Ilischen Tafel sich nicht findet. Ausserdem sind 5 Streifen an der linken Seite zum Theil erhalten, welche sich auf die ersten Gesänge beziehen, wie die Inschriften beweisen, ausser der allgemeinen: ΙΛΙΑΣ Ο[ΜΗΡΟΥ] noch:

Α
ΜΙΝΙΣ
Β
Γ
Δ

ΟΡΚΙΩΝΣΥΓΧΥΣΙΣ
E
ΔΙΟΜΗΔΟΥΣ ΑΡΙΣΤΕΙΑ.

Die Vorstellungen zum ersten Buche befinden sich, wie auf der grösseren Tafel, in der höchsten Reihe, welche die ganze Breite des Reliefs einnahm; es sind Chryses, der Agamemnon um Loslassung seiner Tochter anfleht (*ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ ΧΡΥΣΗΣ*) neben ihm ein beladener Wagen, der die vergeblich mitgebrachte Lösung (*ΑΠΟΙΝΑ* vgl. Il. I, 20.) wieder heimführt, daran konnte sich die erste Vorstellung der tabula Iliaca, welche den um Rache flehenden Chryses und die Pest zeigt, sehr wohl anschliessen. Dagegen befindet sich links von Agamemnon eine Gruppe von drei sitzenden Männern und einem stehenden in lebhafter Bewegung, mit der Unterschrift *ΔΙΟΜΗΔΗΣ ΑΧΙΛΛΕΥΣ*. Aus der Ilias kann dieselbe schwerlich erklärt werden, dagegen lässt sie sich, wenn diese Vermuthung gestattet ist, mit einiger Wahrscheinlichkeit auf den Schluss der Kyprien beziehen. Bekanntlich berichteten diese zuletzt den Tod des Palamedes, dass er von Odysseus und Diomedes auf dem Fischfange erstickt worden sei (Paus. X, 31, 2.); diese aber hatten zu diesem Verrath eine Zeit gewählt, da Achilleus, der Freund des Palamedes, abwesend war, welcher bei seiner Zurückkunft den Tod desselben tief betrauerte; ein Wortwechsel also mit Diomedes in dieser Beziehung wäre nicht unwahrscheinlich. Die auf das zweite Buch bezüglichen Darstellungen zeigen uns die Schiffe der Achaier, neben ihnen einen Gewaffneten und Odysseus, der den Thersites schlägt, ohne Unterschrift zwar, doch deutlich zu erkennen, ferner neben einem Baum drei sitzende Männer, darunter: *ΝΕΣΤΩΡ ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ*. Zum dritten Buch gehörig ist Aphrodite, welche vor dem Skaiischen Thor den aufs Knie gesunkenen Paris dem Menelaos entzieht, der ihn beim Helm gepackt hat (*ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΠΑΡΙΣ Μ..*), innerhalb des Thores ist eine männliche Figur mit der Unterschrift *ΠΡΙΑΜΟΣ*. Bei der vierten Reihe sind keine Unterschriften, deutlich ist Pandaros, der von Athene aufgemuntert, den gespannten Bogen auf Menelaos richtet; weniger klar ist die Handlung

der beiden übrigen Männer, es scheint, als ob sie das bei dem Vertrag geschlachtete Opferthier tödten, obgleich dies bereits in dem vorhergehenden Buch erwähnt ist (III, 292 ff). Ebenfalls ohne Beischriften sind die Darstellungen der letzten Reihe; hier ist zunächst ein Krieger, der einen andern aufs Knie gesunkenen mit dem Schwerdte tödtet, etwa Diomedes und Hypeiron (V, 144 ff.), dann offenbar Diomedes, der unter Athenens Beistand Aphrodite angreift, welche Aineas in ihren Armen hält und auch durch das über ihrem Kopf in einem Bogen flatternde Gewand kenntlich ist. Hier endigt dies merkwürdige Bruchstück, ein drittes (*c*) bereits von Gerhard erwähnt (Ann. d. Inst. I. p. 228.) und von R. Rochette (Mon. Inéd. p. 49. 89) bekannt gemacht, stellt die Lösung Hektors dar: . . A NEKPOY KAI ΠΕΡΑΣ ΕΣΤΙΝ ΤΑΦΟΣ ΕΚΤΟΡΟΣ ΙΠΠ [ΟΔΑΜΟΙΟ] (vgl. Il. XXIV, 804. ὣς οἵγ' ἀμφίεπον τάφον Ἕκτορος ἱπποδάμοιο), aber auf eine von der tabula Iliaca abweichende Weise, in einem bei weitem vorzüglicheren Styl. Achilleus (*AXIAAEYΣ*) sitzt im Zelt, hinter ihm bringen zwei Gefährten den Leichnam Hektors herbei, vor ihm knieet Priamos (*ΠΡΙΑΜΟΣ*), dem Hermes (*KPMHΣ*) zur Seite steht, zwei Männer packen die Lösung vom Wagen (. *YTPA*), auch sieht man, wie auf dem Silbergefäss von Bernay (R. Rochette, Mon. Inéd. pl. 52.) die grosse Waage, eine Spur späterer Tradition; über ihnen sind die Mauren von Ilion (. . *ION*), und daraus sieht man, dass das ganze Relief, zu welchem dies Fragment gehört, ganz anders geordnet gewesen ist, als die tabula Iliaca, auf welcher die fragliche Scene rechts die oberste Stelle eingenommen hat. Wir dürfen also mit Bezug auf das im Text bemerkte die Existenz von drei verschiedenen Relieftafeln annehmen, welche die Begebenheiten des Troischen Krieges in ähnlicher Weise also auch und vermuthlich zu gleichem Zweck darstellten. Ein dem Stoffe, wie der Darstellungsweise nach den angeführten genau entsprechendes Fragment, mit der Unterschrift: EK THΣ ΔΙΗΓΗΣΗΟΣ ΤΗΣ ΠΡΟΣ ΑΛΚΙΝΟΥΝ ΤΟΥ ΚΑΠΠΑ, welches drei Scenen darstellt, die sich auf das Abentheuer des Odysseus mit Kirke beziehen, ist zunächst von R. Venuti (La favola di Circe rappresentata

in un antico greco bassirilievo di marmo. Rom. 1758, 4.), dann öfter herausgegeben (z. B. Millin G. M. CLXXIV, 635.); es beweist, dass auch die Odyssee in ähnlicher Weise behandelt worden ist. Auf andere Mythen bezieht sich die von Heeren bekannt gemachte, jetzt in Neapel befindliche, Borgiasche Tafel (Bibl. d. a. Kunst u. Litt. IV. p. 43 ff., Werke III, 150 ff.), welche übrigens den bereits behandelten in jeder Beziehung genau entspricht. Auf der Rückseite findet sich ein Bruchstück einer kurzen mythologischen Erzählung, die Geburt des Erichthonius betreffend, mit einer Angabe von Titeln mehrerer epischer Gedichte, deren Wichtigkeit neuerdings Welcker (ep. Cycl. p. 32 ff.) nachgewiesen hat, obgleich mir seine Ergänzungen nicht alle sicher scheinen. Die erhaltenen Reste der Reliefs stellen Athene vor, welcher Poseidon das eben erschaffene Pferd zeigt, womit sich die Spuren der Unterschrift allenfalls vereinigen lassen. Die zweite Scene zeigt einen Mann und eine Frau mit fliegenden Gewändern, jeder eine jüngere Figur in den Armen haltend, welche sterbend hinzusinken scheint; nach Heeren, dem Welcker folgt, der Tod der Kinder des Athamas und der Ino. Dagegen spricht aber sowohl die Darstellung, als die erhaltenen Buchstaben der Inschrift *ΙΩ ΚΑΤΑΛ . . . .*, endlich der Umstand, dass über diesem Felde, unter andern Begebenheit der Thebaischen Sage, Ino mit ihren Kindern dargestellt war, so dass sie hier neben einer Attischen Scene schwerlich wieder erscheinen konnte. Ich wage daher nichts über die Bedeutung dieser Figuren festzusetzen. Ueber denselben ist von 3 Reliefs zwar nur wenig von den Figuren, dagegen sind die Unterschriften so weit erhalten, dass sie sicher erklärt werden können, und zwar:

Ζεὺς Σεμέλῃ πλησιάσας
καὶ κεραυνώσας, ἀνελόμενος
τὸν Διόνυσον, ἐνράπτει εἰς
τὸν μηρὸν, ὕστερον διὰ Ἑρμῆ
δίδωσιν Ἰνοῖ τρέφειν . . .
Ἐχείονος δὲ
σπαρτῷ καὶ Αγαύης

Πένθευς
Ἀθαμά [ντος]
καὶ Ἰνῦ[ς Λέαρχος]
καὶ Μελι[κέρτης]

Nun befindet sich aber auf der mit *b* bezeichneten Tafel auf der Rückseite ebenfalls eine Inschrift, welche so lautet:

. . . [Ἁρμ]ον[ία]
Ἀρε]ως καὶ Ἀ[Φρο]δί[της]
γεν] νᾶ κορὰς δ' Ἰνώ, Ἀγαύ-
ην, Αὐτονόην, Σεμέλην
υἱὸν δὲ Πολύδωρον·
Ἀρισταίε καὶ Αὐτονόης Ἀκταίων·
Ἀθάμαντος δὲ καὶ Ἰνῦς Λέ-
αρχος καὶ Μελικέρτης·
υἱὸς δὲ Σπάρτε καὶ Ἀγαύ
ης γεννᾶται Πενθεύς·
Ζεὺς Σεμέλη πλησιάσας καὶ κερ
αυνώσας αὐτήν, ἀνελόμε-
νος τὸν Διόνυσον καὶ ἐνράψ
ας εἰς τὸν μηρὸν, ὕστερον
δίδωσιν Ἰνῶ τρέφειν·
Ἥρας Ἀργείας ἱερεία Εὐρυ . . .

Hier findet sich nun eine so genaue Uebereinstimmung in den einzelnen Ausdrücken, dass bei der sonstigen Verwandtschaft der Reliefs gar nicht zu zweifeln ist, dass eine und dieselbe Quelle beiden zum Grunde liegt. Dies wird noch deutlicher, wenn man die letzte Reihe dieser Inschrift genauer beachtet. Auf dem bekannten Farnesischen, jetzt Albanischen Relief (Zoega, Bass. II, 70.), das die Apotheose des Herakles vorstellt, welches des gleichartigen Stoffes und der verwandten Darstellungsweise wegen stets als in genauer Verbindung mit den bisher besprochenen stehend betrachtet worden ist, ist in einer Inschrift auf zwei Pfeilern die Geschichte des Herakles in einem gedrängten Abriss erzählt (bei Marini Iscriz. Alb. n. 153. p. 150 ff.), grade wie auf

der tabula Iliaca die Erzählung der Troischen Begebenheiten sich an den Pfeilern befand. Unter dem Relief aber steht die Inschrift:

Ἥρας Ἀργείας ἱερεία
Ἀδμάτα Εὐρύσθεως
καὶ Ἀδμάτας τὰς Ἀμφι
δάμαντος ἔτει ΝΗ

Dass diese, wie auch Müller annimmt, die Zeit bezeichnen solle, wo Herakles apotheosirt wird, nach Argivischer Weise durch das Jahr der Herepriesterinn, scheint mir klar. Admete, die Tochter des Eurystheus kommt auch sonst vor (Apollod. II, 5, 9.), als Priesterinn der Here auch in der von Menodotos erzählten Sage (Athen, XV. p. 672.), welche sich auf die Verwandtschaft der Argivischen und Samischen Here bezieht. Offenbar ist nun, dass die Endzeile jener Tafel *b* den Anfang der Inschrift bildete, welche auf dem Albanischen Relief erhalten ist, und dass hier die Erzählung vom Herakles begann. Aus allem aber ergiebt sich, dass wir hier die Trümmer eines mythologischen Abrisses von grösserem Umfange haben, das mit Benutzung älterer Quellen, namentlich der epischen Gedichte, das ganze Gebiet der Hellenischen Mythologie in gedrängter Erzählung umfasste und eine allgemeine Geltung erlangt haben muss, da es, wie sehr wahrscheinlich ist, zum Schulunterrichte benutzt und deshalb in verschiedener Weise durch bildliche Darstellung erläutert wurde, wobei je nach den Umständen verschiedene Parthieen durch Abbildungen ausgezeichnet, von den übrigen blos die Erzählung beigefügt wurde. Es hat sich glücklicherweise so gefügt, dass Bruchstücke von verschiedenen Ausgaben dieses Abrisses auf uns gekommen sind, und dass trotz dieser Zerstückelung der Zusammenhang zwischen den einzelnen, und dadurch die Einheit des allen zum Grunde liegenden Werkes sich erweisen lässt. Wann und durch wen dasselbe entstanden sei, kann hier nicht untersucht werden. Als eine merkwürdige Erscheinung mag noch erwähnt werden, dass auf dem bekannten Relief, welches

die Schlacht bei Arbela vorstellt (Visconti bei Ste. Croix, exam. crit. des hist. d' Alex. p. 777., opp. var. III. t. 2. p. 63 ff. Millin G. M. XC, 364.), das abgesehen von dem verschiedenen Stoffe, in vieler Beziehung an die besprochenen Bruchstücke erinnert, der Altar mit den zu beiden Seiten stehenden weiblichen Figuren auf eine auffallende Weise, wie auch Visconti bemerkt, dem zuletzt erwähnten Albanischen Relief entspricht.

VA1
1543546